

ХЕЛЬСИНКСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Время стричь купоны

Повесть Льва Толстого «Фальшивый купон»
и её киновоплощение

Vladislav Sarelainen

Pro gradu -tutkielma

Venäjän kieli ja kirjallisuus

Kielten laitos

Helsingin yliopisto

Marraskuu 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Kielten osasto	
Tekijä – Författare – Author Vladislav Sarelainen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Vremja strič' kupony. Povest' L'va Tolstogo "Fal'sivij kupon" i eë kinovoploščenie. (On sadonkorjuuaika. Leo Tolstoin kertomus "Väärennetty korkolippu" ja sen filmatisointi).			
Oppiaine – Läroämne – Subject Venäjän kieli ja kirjallisuus (äidinkielen linja)			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 91
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkielmassa tarkastellaan Leo Tolstoin kertomusta <i>Fal'sivij kupon</i> (<i>Väärennetty korkolippu</i>) sekä sen filmatisointeja. Keskenäiseksi jäänyt kertomus päättyi kirjallisuustutkijoiden kritiikin kohteeksi. Tuo kritiikki kohdistui mm. kertomuksen taiteelliseen yhtenäisyyteen sekä sen sisällön tarkoitushakoisuuteen, opettavaisuuteen ja täten "puhtaan taiteen" periaatteista poikkeamiseen. Tutkijat ovat otaneet kantaa myös siihen, että kertomuksen henkilöhahmojen tekemien valintojen ja tekojen motiivit ovat usein jokseenkin epämääräisiä tai puutteellisia. Tutkijoiden mielipiteet kertomuksen puutteista jakaantuvat laajalti.</p> <p>Tutkielman ensimmäisenä tavoitteena on määritellä ja eritellä aiempien tutkijoiden kiinnostuksen ja kritiikin kohteita sekä tehdä analyttinen katsaus aiempaan tutkimuskorpukseen. Toisena tavoitteena on kerätä tarkkaa tietoa elokuva-adaptaatioista sekä vertailla elokuvissa käytettyä materiaalia kirjalliseen lähteeseen. Työn hypoteesissa väitetään, että kritiikin kohteeksi joutuneet kertomuksen osat soveltuvat elokuva-adaptaatioihin luontevasti ja huomamaattomasti. Hypoteesi osoittautuu oikeaksi.</p> <p>Tutkielma jakautuu kahteen lohkoon: ensimmäinen perehtyy kertomukseen ja toinen sen filmatisointeihin. Ensimmäinen lohko jakautuu karkeasti neljään osaan. Ensimmäisessä osassa keskitytään Tolstoin uskonnollisiin ja aatemaailman taustatekijöihin, joilla on todistettavasti ollut vaikutusta kirjailijan tuotantoon. Toisessa osassa kertomus otetaan lähiluvun kohteeksi. Siinä kertomuksen lyhyen juoniselostuksen ja syntyhistorian lisäksi tekstin ja olemassa olevan tutkimusmateriaalin pohjalta käsitellään mm. kertomuksen rakennetta ja keskenäisyyttä sekä kertomuksen intertekstuaalisia yhteyksiä V.I. Dal'in novelliin <i>Seren'kaja</i> ja F.M. Dostojevskijn romaaniin <i>Prestuplenie i nakazanie</i> (<i>Rikos ja rangaistus</i>), henkilöhahmojen nimien symboliikkaa sekä hagiografisia motiiveja. Ensimmäisen lohkon kolmannessa osassa käsitellään aiempien tutkijoiden käsityksiä kirjailijan poetiikasta. Kesken jäänyt teos oli ollut Tolstoin työpöydällä miltei 20 vuotta, minä aikana hänen poetiikkansa oli kehittynyt "kansan kertomuksista" kohti uudenlaista "suuren kertomuksen" tyyliä. Tolstoin samaan aikaan tapahtuneiden draamakokeilujen on arveltu vaikuttaneen ko. kertomuksen tyyliin, jopa siinä määrin, että kertomuksessa on elokuvakäsikirjoituksen piirteitä. Neljännessä osassa on esitelty koko joukko tutkijoiden kriittisiä näkemyksiä kertomuksen "taiteellisesta yhtenäisyydestä", Tolstoin uskollisuudesta realismiin periaatteille, kertomuksen henkilöhahmojen tekojen sosiaalisten ja psykologisten motiivien uskottavuudesta. Enemmän tai vähemmän argumentoitujen kriittisten mielipiteiden lisäksi on Tolstoita puolustaviakin puheenvuoroja, jotka korostavat teoksen tarkoituksiperiä ja sen yhteyttä kirjalliseen kansanperinteeseen. Eritoten tässä yhteydessä on nähty kertomuksen hagiografisen perinteen piirteitä, joilla selitetään kertomuksen väitettyjä puutteita.</p> <p>Toisessa lohkossa perehdytään kertomuksen filmatisointiin. Kertomukseen perustuvia elokuvia on viisi: v.na 1913 Venäjällä tehty <i>Fal'sivij kupon</i>, v. 1914 Italiassa tehty <i>Il falso cupone</i>, v. 1926 Saksassa tehty <i>Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines</i>, v.1983 Ranskassa tehty <i>L'Argent</i> ja v. 2005 Suomessa tehty <i>Paha maa</i>. Tutkielman kiinnostuksen kohteena on selvittää, miltä osin elokuvien juonet vastaavat alkuperäistä tekstiä, ensimmäisessä lohkossa löydetty piilomotiivit mukaan lukien.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Lev Tolstoj, <i>Fal'sivij kupon</i> , Tolstoin myöhäistuotanto, hagiografia, F.M. Dostojevskij, <i>Prestuplenie i nakazanie</i> , V.I. Dal', <i>Seren'kaja</i> , keskenäinen, draama, koronkiskonta, filmatisointi, J.M. Lotman, <i>Il falso cupone</i> , <i>L'Argent</i> , <i>Paha Maa</i> , Bela Balázs, Robert Bresson, Aku Louhimies, Vladislav Starevic, <i>Altered Note</i> , <i>Forged coupon</i> , <i>Väärä kuponki</i> , <i>Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines</i> , <i>Denaro falso</i> .			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Kielten osasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Оглавление

1. Введение 3
2. Взял ли Лев Толстой фальшивую ноту в повести «Фальшивый купон»? Аналитический обзор критики 5
 - 2.1. Толстой и религия. Непротивление злу 5
 - 2.2. Повесть «Фальшивый купон» 8
 - 2.2.1. Краткое содержание 8
 - 2.2.2. История создания 15
 - 2.3. Не «Как?», а «Что?» 17
 - 2.3.1. Структура повести 17
 - 2.3.2. Неоконченное полотно 21
 - 2.3.3. «Повесть-донор» В. И. Даля «Серенькая» 24
 - 2.3.4. Имена. Антропонимический разбор 25
 - 2.3.5. Контаминация «Толстоевский» 28
 - 2.3.6. Агиографические мотивы 31
 - 2.4. Не «Что?», а «Как?» 32
 - 2.5. Рассуждение 36
3. Киновоплощение повести 42
 - 3.1. Предыстория. Кинодело в России 44
 - 3.2. «Крёстный отец» российского кинематографа 48
 - 3.3. Фильм «Фальшивый купон» 1913 г. 50
 - 3.4. Фильм «Il falso cupone» 1914 г. 55
 - 3.5. Фильм «Приключения десятимарковой купюры» (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines*) 1926 г. 61
 - 3.6. Фильм Робера Брессона «Деньги» (*L'Argent*) 1983 г. 65
 - 3.7. Фильм Аку Луохимиеса «Вечная мерзлота» (*Paha maa*) 2005 г. 78
 - 3.8. Итого 87
4. Выводы 89

Список использованной литературы

Источники

Исследовательская литература

Словари

Приложения

1. Введение

Россия второй половины девятнадцатого века входила в период тектонических необратимых перемен: индустриализация промышленности шла полным ходом, крепостное право только что отменили, в 1876 г. публикуется первый синодальный перевод Библии на русском языке, назревает общественный запрос на политические реформы в стране. Не остаются в стороне и представители «рефлексирующей части общества»: когда ветер перемен наполняет паруса истории, писатели, литературные критики, философы – не только попутчики этим процессам, они становятся к штурвалу, пытаясь повлиять на них. Н.Г. Чернышевский пишет роман «Что делать?», Ф.М. Достоевский участвует в полемике о «чистом искусстве», Л.Н. Толстой осмысливает насущные проблемы общества в трактатах и статьях. В искусстве укрепляются взаимно-отрицающие концепции: эстетическая концепция «искусства для искусства» и утилитарная концепция общественно-значимого искусства, в котором важно не «как?», а «что?» (Кондаков 1997: 301). Последняя, в свою очередь, делится на революционно-ориентированную и консервативную, религиозного толка. Именно к такой общественно-значимой, функциональной, религиозно-назидательной литературе относят исследователи предстоящую в данной работе к рассмотрению повесть Толстого «Фальшивый купон».

Незавершённая, опубликованная после кончины писателя повесть не снискала такого же понимания и одобрения критики, как другие его работы. Литературоведы сходятся во мнениях, относительно обличительной повестки, присутствующей в повести, и поэтому о ней в данной работе упоминается только вскользь. Вопросы творческой новизны, художественных средств и поэтики освещены в критике под разными углами и немного рождаются. Их рассмотрение представлено в главе 2.4. Разница во взглядах исследователей разрастается до почти непреодолимой в вопросе религиозно-назидательной составляющей повести. Так, некоторые учёные обрушились на автора с обвинениями в тенденциозности, неубедительности, учительстве, и даже в том, что «Толстой-художник уступил Толстому-проповеднику». В этом вопросе спектр отношения критиков к повести представлен от полного неприятия (Еф. Магазанник) до прития с оговорками (Е.П. Андреева, А.Б. Тарасов). Вопрос исследования вынесен в заголовок: «Взял ли Лев Толстой фальшивую ноту в повести „Фальшивый купон“?» или, другими словами: «В чём состоят претензии критиков повести, и насколько состоятельны эти претензии?». Наша задача в этой связи – озвучить

критические взгляды критиков и найти в исследовательской литературе контраргументы, если таковые имеются. Таким образом, промежуточная цель данной работы состоит в том, чтобы вычленив предмет полемики и произвести в разделе «рассуждение» (гл. 2.5.) аналитический обзор исследовательского массива по теме.

Для предметного разбора полемики по повести, мы подвергли само произведение углублённому рассмотрению, особенно в тех частях его, которые критика либо обошла вниманием, либо прошла только мельком. В этих разделах данной работы (2.3.4., 2.3.5., 2.4., 2.5.) мы, помимо иных, преследовали цель постановки вопроса, обозначения «валентности» на научное исследование в этом направлении, что, по нашему мнению, также входит в круг задач аналитического обзора критики.

После опубликования литературные произведения иногда продолжают свой жизненный путь в других художественных ипостасях. Их заимствуют другие писатели, как будет показано ниже, они дают почву для сценических постановок, или же кинематограф просвечивает их своим «волшебным фонарём», и они продолжают своё бытие уже на экране как киновоплощение. Вторая часть данной работы посвящена сбору и проверке информации о случаях кинопостановок по мотивам повести «Фальшивый купон», анализу их содержания, соответствия последнего литературному источнику.

Гипотеза, которую мы в процессе исследования опробуем, звучит следующим образом: некое свойство литературного произведения, выглядящее в рамках определённых ожиданий как нарушение некоторой стилистической или вкусовой конвенции, при переводе материала произведения на язык другого вида искусств, в частности, на язык кинематографа, может органично вписаться в киноткань так, что ощущение нарушения стилистической конвенции пропадёт. Иными словами «линия добра» повести органично впишется в кинокартину.

Перед нами не стояло цели сделать полный анализ картин, в киноведческих терминах, равно как и в терминах теории киноадаптации. Предметом нашего интереса к кинопостановкам в рамках данного изыскания были следующие вопросы:

1. Установление точного количества киноадаптаций повести на момент написания данной работы.
2. Поиск и проверка фактов о картинах, в особенности, об утерянных фильмах начала XX века. Помещение последних в их историко-культурный контекст.

3. Сопоставление содержания картин с содержанием источника, используя также обнаруженные нами в ходе исследования сокрытые мотивы повести, не лежащие на поверхности. Обнаружение социальных, духовно-нравственных, назидательных посылов Толстого в киноматериале в исполнении авторов картин.
4. Поиск и вычленение трактовок «линии добра» Толстого авторами фильмов.
5. Анализ полученных результатов в проекции на вопросы полемики, рассмотренной в первой части.

Справка: Опираясь по ходу работы такими словами, как добро, зло, душа, мы имеем в виду их узусное, литературное значение.

2. Взял ли Лев Толстой фальшивую ноту в повести «Фальшивый купон»? Аналитический обзор критики

Прежде чем приступить к рассмотрению самой повести, а также исследовательского материала по ней, обратимся к некоторым важным фактам биографии Толстого, поворотным событиям из жизни писателя, заложившим основы этически-нравственных постулатов его философии, а позже и его учения, оказавшим влияние на его творчество, и явившимися, по сути, причиной вышеописанного полемического противостояния в исследовательской среде, и наполнившим его творческое наследие такой глубиной, что кинематограф, как мы покажем в разделе «Киновоплощение», даже через сто лет черпает из неё, создавая фильмы, собирающие призы на кинофестивалях по всей Европе.

2.1. Толстой и религия. Непротивление злу

Будучи детьми, Лев Толстой и трое его братьев затеяли одну игру: старший из них – Николай – рассказал, что закопал на краю оврага зелёную палочку с начертанными на ней заветными словами, которые могут сделать всех людей счастливыми; что выполняя определённые ритуалы, они однажды разгадают тайну, заключённую в этих словах, и тогда наступит Золотой Век: не будет ни болезней, ни войн, ни страданий, все люди станут любить друг друга. Собираясь в укромном месте, они проводили

долгие часы, мечтая об удивительном времени, которое когда-нибудь наступит. Ступив тогда на эту стезю – радения за всё человечество, – Толстой-писатель, Толстой-мыслитель, уже никогда не сходил с неё. (Simmons 1968: 94-95.)

Религиозное сознание Толстого формировалось в православной нравственно-этической парадигме; среда, окружавшая его, была насыщена православным мировидением, традициями, догмами. Вопросы веры, морали, справедливости вставали перед писателем на протяжении всей жизни снова и снова, заставляя его переосмысливать свою жизнь, творчество, отношение с близкими людьми, а также постепенно формируя его собственное понимание природы отношений человека с Богом. В возрасте двадцати семи лет, Толстой пишет в дневнике, что чувствует в себе силы посвятить свою жизнь созданию нового вероисповедания, основанного на вере в Христа, но очищенного от догматизма и мистики, – практического христианства, обещающего Царствие Господне на земле, а не на небесах. (Там же.) Позже он осуществит задуманное, за что и будет отлучён от церкви.

После публикации «Анны Карениной» в 1877 г. Толстой переживает глубочайший мировоззренческий и духовный кризис, приведший его на грань самоубийства. На рубеже 80-х Толстой пишет автобиографическое произведение «Исповедь», в котором нещадно, напоказ препарирует и обличает как свои веру и жизнь, так и образ жизни людей своего круга, отрекаясь от такового раз и навсегда. Острие «критического реализма» писателя теперь всё чаще будет направлено в сторону помещичьего сословия, клерикалов и власть имущих. (Там же: 96.) В частности, в повести «Фальшивый купон» обличительная повестка проходит как одна из магистральных тем.

«Исповедь» была лишь частью большого эшелона трудов Толстого этого периода («Исследование догматического богословия», «В чём моя вера?», «О жизни», «Царство божие внутри нас» и др.), в которых писатель подвергает скрупулёзнейшему анализу глубинные мотивы веры и неверия, а также причины несоответствия того, что церковь декларирует, с тем, что есть на самом деле, вина при этом, в основном, саму церковь. В религиозно-филологическом труде «Соединение, перевод и исследование четырёх Евангелий» Толстой подвергает ревизии сами основы христианства (Арденс 1962: 374). Особое место в толстовской концепции «обновлённого» христианства займёт Нагорная проповедь и, как часть её, – тезис о «непротивлении злу насилием». Последний войдёт в повесть «Фальшивый купон» как системообразующий, композиционно-осевой мотив её. Повесть станет как бы иллюстрацией тезиса о непротивлении злу насилием.

Толстой, однако, не был бы Толстым, если бы круг его интересов можно было описать в рамках простых анкетных данных. «Истинная религия, – писал Толстой (1958/34: 299), – есть христианство в тех положениях его, в которых оно сходится с основными положениями браманизма, конфуцианства, таотизма, еврейства, буддизма, магометанства». Библиотека Толстого насчитывала десятки фундаментальных трудов по названным темам. Интерес писателя к мировым религиям и философиям не носил только теоретического характера, многие вещи из них он примерял к себе, пропускал сквозь себя. Так, например, стремление не причинять никому вреда привела Толстого к безубойному питанию – вегетарианству. (Бурба 2013: 231.)

Толстой активно участвует также в популяризации индийской философии и культуры в России. Он делает переводы по теме, пишет очерки, включает индийские изречения в свои философские сборники, переписывает индийские притчи для детских книжек. (Там же: 258-298.) Отдельного внимания, ввиду темы данной работы, заслуживает рассказ «Карма», перевод которого Толстой сделал в 1894 году. Он оказывается весьма созвучным с повестью «Фальшивый купон» в части «закона воздаяния».

Интерес Толстого к востоку появился не «вдруг»: уже в 1844 г. он поступил на факультет восточных языков Казанского университета. В 1847 г. во время недолгого пребывания в Казанском госпитале из-за незначительной болезни, он встретил там интересного человека. Его соседом по палате был бурятский лама, впервые рассказавший девятнадцатилетнему Льву Толстому о законе ненасилия – «ахимсе». На этого человека в пути напал разбойник и ранил его. При более подробных расспросах Толстой, к своему удивлению, узнал, что лама этот, будучи буддистом, *не защищался*¹ от разбойника, а закрыв глаза и творя молитвы, ожидал смерти. И это переживание произвело сильное впечатление на юную душу Толстого и пробудило в нём глубокое уважение перед мудростью жителей Востока. (цит. биографов П.И. Бирюкова и Р. Роллана по Чебоненко 2013: 112.) В «Фальшивом купоне», как мы увидим позже, буддист трансформировался в христианина, лама-проповедник – в женщину, несущую людям «христианство истинное», но мотив непротивления злу, покорное принятие судьбы в обоих случаях – тождественны.

Таким образом, пройдя только по поверхности темы «Толстой и религия», мы обнаруживаем в повести «Фальшивый купон» наряду с сюжетной, стилистической и

¹ Здесь и везде по тексту курсив наш – В.С..

новаторской шириной её, о которых мы будем говорить ниже по ходу работы, – также глубину толстовского мирозерцания, смысловую наполненность, религиозность, про-религиозность и антиклерикализм. В главах 2.3.1. и 2.3.6. мы увидим отголоски библейских текстов в структуре повести, в её сюжетных элементах, в языковых особенностях, в притчевых аллюзиях и житийных мотивах.

2.2. «Фальшивый купон»

2.2.1. Краткое содержание

По ходу работы мы будем оперировать сюжетными деталями повести, взаимодействующими друг с другом действующими лицами, ключевыми событиями повести. С этой целью мы приводим ниже краткое содержание повести «Фальшивый купон».

Фёдор Михайлович Смоковников, председатель казённой палаты, приходит со службы «в самом дурном расположении духа». Причиной тому была некая бумага, полученная им от губернатора, «[...] по которой можно было предположить, [...] что Фёдор Михайлович поступил нечестно». (Толстой 1985: 137). Сын Фёдора Михайловича, Митя Смоковников, получив заведённое в семье жалование, просит отца выдать ему жалование на месяц вперёд: Митя задолжал одному товарищу за билеты в театр. Но вместо этого он был обруган отцом и выставлен за дверь. Обозлённый, он пересчитывает полученные три рубля и обнаруживает, что из них два рубля с полтиной – выданы ему купоном².

II глава повествует о встрече Мити с гимназистом Махиным, к которому Митя обратился за советом, где бы заложить часы. Махин, выслушав историю Мити, советует ему подрисовать в купоне единичку, и, с согласия Мити, сам это и делает.

² Купон (от франц. *couper* – отрывать) – так называют всякого рода квитанции, но в особенности квитанции, которые прилагаются к ценным бумагам, взамен которых учреждение, выпустившее бумагу, производит в установленные сроки платёж *процентов или дивиденда* (выделено нами – В.С.). Название К. происходит оттого, что ряд такого рода квитанций печатается на особом *купонном листе*, от которого они, по мере наступления сроков платежа, отрываются. (Брокгауз и Эфрон 1991:45.)

III глава посвящена описанию того, как они пускают купон в ход. Сбыть фальшивый купон им удаётся в магазине фотографических принадлежностей. Продавщица – подслеповатая женщина – не замечает подделки, и, таким образом, купон переходит из рук в руки.

В IV главе муж продавщицы, Евгений Михайлович, хозяин магазина, обнаруживает подделку, ругает жену за оплошность. Они ссорятся.

В V главе они у учителя французского языка на чаепитии. Евгений Михайлович, придя с опозданием, сообщает, что избавился от фальшивого купона, сбыв его мужику – Ивану Миронову, продавцу дров.

VI глава повествует о том, кто такой Иван Миронов, что он делал в тот день до встречи с Евгением Михайловичем, как состоялась сделка и как Иван был уличён в подделке купона при попытке расплатиться им и увезён в участок.

В VII главе Иван говорит в участке правду, а Евгений Михайлович лжёт и подкупает Василия, своего дворника, чтобы тот лгал тоже. Дело решают в их пользу. Купон конфискуется околоточным, (*его хождение закончено*).

На VIII главе заканчивается цепочка видимых результатов хождения купона и начинается невидимая. «Случилось то, чего никто не видел, то, что было важнее всего того, что люди видели» (Толстой 1985: 147). Василий, воодушевлённый безнаказанностью в деле с купоном, стал воровать, был пойман и выгнан. Нашёл другую работу, и оттуда был выгнан с побоями. Прожив все деньги, пошёл в деревню пешком.

IX глава начинается с совершенно новой экспозиции и совершенно нового персонажа: Петра Николаевича Свентицкого – образцового помещика.

Из стойла Петра Николаевича воры уводят лошадей. Это приводит к тому, что он озлобляется, винит во всём народ и обещает поступать отныне с народом по-другому.

X глава вскрывает то, чего Пётр Николаевич не знал: лошадей у него увёл Иван Миронов, связавшись с конокрадами. После случая с фальшивым купоном Иван Миронов долго пил и размышлял о своём обидчике. Размышления привели Ивана к ненависти ко всем «господам и господишкам»; он продолжает свою деятельность по ходу повести на поприще конокрадства.

XI глава повествует о Прохоре, безвинно обвинённом Петром Николаевичем в конокрадстве. И о том, как Прохор изменился, отбыв наказание в остроге.

Глава XII посвящается описанию мести жены хозяина магазина фотографических принадлежностей. Она узнаёт Митю и сообщает в гимназию. Законоучитель гимназии, Введенский берётся принять меры. В результате принятых им мер, обо всём узнают у Смоковниковых дома. Мама Мити выплачивает продавщице магазина стоимость купона, а отец имеет разговор «по-душам» с Михаилом Введенским. Прошедшие события и неприятности, следовавшие за ними, склоняют отца Введенского к постригу под именем Мисаил и отъезду на место ректора семинарии в поволжском городе. (*Мама Мити, Мария Васильевна получает имя.*)

XIII глава совершает скачок во времени назад и обнаруживает Василия, «между тем», идущего куда-то на юг. По дороге он решает вернуться в город и ограбить лавочника, побившего его когда-то. Подговорив «солдатилов», он так и делает.

XIV глава возвращается к Ивану Миронову, Который, «между тем», стал «смелым и успешным конокрадом». Однажды Ивана на воровстве поймали и стали бить. Степан Пелагеюшкин, у которого сложно сложилась судьба, и коней которого уводили уже и до случая с Иваном, разбивает ему голову камнем.

Суд над убийцами Ивана происходит уже в XV главе. Степан был осуждён. За время пребывания в остроге сгорела его хата и умерла жена. Выйдя из тюрьмы, Степан совершает зверские и бессмысленные убийства мещанина и его жены. (*О судьбе детей Степана Толстой не упоминает.*)

XVI глава отведена описанию Марьи Семёновны, её жизни, многотерпения и источника её мудрости. Источник этот – Евангелие, и она, черпая оттуда, делится со всеми, например, с хромым портным. В беседе с портным она зачитывает ему *Нагорную проповедь*.

Конфликт Петра Николаевича с народом, начавшийся в IX главе, продолжается уже в главе XVII. Результатом конфликта явилась насильственная смерть Петра Николаевича от руки крестьян. Убийц судили, двоих приговорили к повешению.

В XVIII главе хромой портной несёт учение Христа в народ. Но учение это идёт вразрез с канонами церкви. Зарождается секта.

Архимандрит Мисаил (в миру Введенский) в XIX главе получает назначение в село сектантов с наставлением от архиерея поправить дела в пастве и вернуть заблудших в лоно церкви.

XX глава сталкивает сектантов и Мисаила, а затем сектантов и православных селян. (*Глава будет купирована цензурой почти целиком.*) (Гудзий 1958: 579).

XXI глава вводится словами: «Два года назад из земли Войска Донского приехала в Петербург на курсы здоровая, восточного типа, красивая девушка Турчанинова...» (Толстой 1985: 167). Приехала Турчанинова в имение, находящееся по соседству с имением Петра Николаевича. После убийства Петра Николаевича Тюрин, друг и соратник Кати был посажен в тюрьму за участие в протесте против решения суда над крестьянами.

В XXII главе Катя делает неудачную попытку покушения на министра. Её арестовывают. (*Дальнейшая судьба Кати и Тюрин в повести не прослежена.*)

XXIII глава – последняя в первой части повести. В ней Степан встречается на улице Марью Семёновну и слышит, как её знакомый интересуется о деньгах, которые она только что получила. Он следует за ней, у дверей дома они обмениваются взглядами, после чего он уходит. Совершая временной скачок назад, автор описывает, что после убийства в доме дворника (*sic! мещанина*), Степан почувствовал в себе умение и ловкость убивать безнаказанно. Он просится на ночлег к знакомому извозчику, но не находя его дома, убивает его жену, а потом и детей. На другой день после последнего убийства Степан присутствует при разговоре Марьи Семёновны и её знакомого о деньгах. Вечером этого же дня он вламывается в её дом за деньгами и убивает сначала сестру Марьи Семёновны, потом зятя. С зятем ему пришлось повозиться. И когда Степан ворвался к Марье Семёновне, он, запыхавшись,

[...] подошёл к ней, готовясь ухватить её за руки, чтобы она не мешала ему, но она не подняла рук, *не противилась* и только прижала их к груди и тяжело вздохнула и повторила: «Ох, великий грех. Что ты? Пожалей себя. Чужие души, а пуще свою губишь... О-ох!»- вскрикнула она. Степан не мог больше переносить её голоса и взгляда и полоснул её ножом по горлу. – «Разговаривать с вами». – Она спустилась на подушки и захрипела, обливая подушку кровью. (Толстой 1985: 171.)

Эти убийства не сходят ему с рук так легко, как предыдущие: он чувствует немощь и слегает в канаву на полутора суток.

За *преступлением*, совершённым в первой части повести, следует *наказание*. Оно настигает Степана уже в I главе второй части: картина убийства Марьи Семёновны стоит перед глазами, а потом появляются «чёрные» с красными глазами. Они корчат рожи и всё повторяют: «с ней покончил – и с собой покончи, а то не дадим покоя»

(Толстой 1985: 172). Не найдя успокоения даже в выпивке, Степан отдаёт себя в руки правосудия. *(Здесь же выясняется фамилия Марьи Семёновны – Добротворова. Судьба её отца-пьяницы, а также детей её сестры остаётся неясной.)*

Во II главе муки совести и галлюцинации усиливаются; Степан ищет выход в суициде, но попытка заканчивается неудачей. Тогда он пробует молиться, это тоже не помогает. Однажды Марья Семёновна является ему во сне, он трижды взмаливается к ней простить его, она не отвечает, но ему после этого сна легчает.

В III главе Степан знакомится с сокамерниками, среди них – Василий, опять попавшийся на воровстве, и сосланный за еретичество Чуев. Иван Чуев знакомит Степана с «евангельским законом» и объясняет разницу между верой «истинной» и «поповской». Затем зачитывает длинные пассажи из Евангелий от Матфея и Луки. Степан потрясён услышанным; он проводит всё свободное время, слушая Чуева. «И с этого времени Степан стал другим человеком» (там же: 175). *(Обращение Степана, начатое Марьей Семёновной, завершил Иван Чуев.)*

Всю IV главу второй части Степан Пелагеюшкин проявляет чудеса смирения и кротости, становится образцовым заключённым. Попав по недоразумению в карцер, Степан, слагая буквы известной ему молитвы «Отче наш» по Евангелию, выучивается читать. Теперь он может сам читать священные тексты для других.

V глава повествует о том, что степановы чтения не прошли даром: каторжник, убийца и палач Махоркин отказывается – даже под страхом плетей – приводить в исполнение смертный приговор двум крестьянам, обвинённым за убийство Петра Николаевича. «[...] Что ж, плети – так плети, а убивать закона нет» (там же: 179).

Махин к VI главе успел окончить «[...] гимназию и курс в университете по юридическому факультету» (там же: 180). (sic! *временная несопоставимость*) Пользуясь своим успехом у женщин, он получает назначение судебного следователя в том округе, где состоится суд над Степаном Пелагеюшкиным. Ведя допрос, Махин впечатляется метаморфозой, произошедшей с бывшим убийцей, его спокойствием, прямотой и религиозной убеждённостью. Но наибольшее впечатление на него производит история с бывшем уже палачом Махоркиным.

Историю о раскаявшемся убийце и о палаче, отказывающемся казнить, Махин спешит донести в VII главе до общества, собравшегося в доме Еропкиных. Лиза Еропкина, восемнадцатилетняя барышня, за которой ухаживает Махин, поражена до глубины души всей историей. Хочет стать такой же, как Добротворова. Хочет раздать имение, но натывается на сопротивление матери.

Затеянный в VIII главе побег из тюрьмы, Василий осуществляет в главе IX, пообещав при этом Степану, что отныне будет воровать у богатых, а раздавать «добрым».

X глава возвращает повествование к моменту гибели Петра Николаевича. Проводят следствие, у вдовы убитого Натальи Ивановны берут показания. Восемь человек приговариваются к каторжным работам, а двое – к повешению.

В следующей главе Наталья Ивановна узнаёт от знакомого, что не могут найти палача, поскольку имеющийся палач (Махоркин) даже под угрозой телесного наказания отказывается совершать убийство. Вдова диктует и отправляет прошение к царю о помиловании приговорённых.

XII глава переносит повествование к Лизе Еропкиной, которая, укрепившись в вере сама, мечтает перевоспитать Махина. Попытки же раздать имущество привели к ссоре в семье. Тогда она ищет наставления у старца в монастыре, но старец увещевает её придерживаться золотой середины и проявить покорность. Лиза уехала ни с чем, но старец увидел в чистой душе девушки как в зеркале свою душу и... переродился. После трёхнедельного затвора он начинает говорить разгромные и смелые проповеди, на которые стал собираться народ.

XIII глава коротко сообщает, что Василий остался верен своему слову: он обносит дом богача Краснопузова. Куш – тридцать тысяч. Василий спешит «хорошо» раздать деньги. Его ловят, но он обещает сбежать.

XIV глава повествует о том, что телеграмма Свентицкой осуждённым не помогла. Царь, пожимая плечами, ссылается на закон, присутствующие удивляются мудрости государя, а «палач-татарин», выписанный из Казани, - приводит приговор в исполнение. *(Эта часть текста будет купирована цензурой)* (Гудзий 1958: 578). Старца (Исидора), слава о проповедях которого дошла и до двора, приглашают во дворец. После «смелой» проповеди перед царём и знатью его ссылают в Суздальский пенитенциарный «монастырь» с комендантом-настоятелем отцом Мисаилом.

В XV главе царю снится страшный сон: в поле стоят виселицы, трупы на них раскачиваются, их языки высунуты и тянутся всё дальше и дальше, и голос: «Твоя работа, твоя работа». Проснувшись, царь начинает думать об ответственности, возложенной на него, но не находит в себе сил что-либо менять. *(Эта глава будет изъята цензурой целиком.)* (Там же).

Невинно осуждённый Прокофий в XVI главе вышел из острога сломленным. Он опустил, стал воровать, запил, заболел лёгкими. Попавшись на воровстве, был

осуждён и посажен в тюрьму, где происходит его встреча со Степаном. Болезнь прогрессирует, беседы со Степаном приносят ему облегчение. Он находится под впечатлением от удивительной истории Степана. На смертном одре он зовёт к себе именно Степана.

В XVII главе сообщается, что дела Евгения Михайловича совсем плохи, магазин фотографических принадлежностей вот-вот пойдёт с молотка. им не хватает 400 рублей. «В это время какой-то странный пожилой человек в казинетовой куртке вошёл в магазин» (Толстой 1985: 193). Он протягивает конверт, после чего ретируется. В конверте – деньги, 400 рублей и записка от Василия: «По Евангелию говоритя, делай добро за зло. Вы мне много зла исделали с купоном и мужичка я дюже обидел, а я вот тебя жалею [...]» (там же). Они спасены.

В XVIII главе Исидор просит отца Михаила (sic! *Мисаила*) об аудиенции. Они встречаются, он произносит пламенную речь, и через месяц о. Михаил подаёт бумаги на освобождение Исидора и некоторых других отступников, а сам просится в монастырь на покой.

Глава XIX. «Прошло десять лет. Митя Смоковников кончил курс в технологическом училище и был инженером с большим жалованием на золотых приисках в Сибири. Ему надо было по участку. Директор предложил ему взять каторжника Степана Пелагеюшкина.

- Как каторжника? Разве не опасно?

- С ним не опасно. Это святой человек. [---] Шесть душ убил, а святой человек. Уж я ручаюсь» (Там же: 194.)

Общение со Степаном оказывается для Мити благотворным. Он, «живший до тех пор только питьём, едой, картами, вином, женщинами, задумался в первый раз над своей жизнью» (Там же.) Раздумья приводят его на путь исправления: он отказывается от карьеры, покупает имение, женится и начинает, в меру своих сил, служить народу.

Заключительная XX глава повествует о налаживании отношений между Митей и его отцом. (*Что стало с Митиной мамой, Марией Васильевной – неизвестно.*)

2.2.2. История создания

В случае с повестью «Фальшивый купон» материалов для поэтапного восстановления процесса создания её предостаточно. Из четырёх авторов, проработавших эту тему – А.В. Ванслова, М.Н. Бойко, Н.К. Гудзий и В.А. Жданов – мы воспользовались работами двух последних.

Итак, первое упоминание о Купоне появляется в 1882 году. Набросок повести о праведном Николае, который, возроптав, попросил Бога показать ему: какая польза от добра, которую он делал на свете, – датирован означенным годом. На том же листке бумаги, что и незаконченный сказ о Николае, Толстой записал 35 новых замыслов. Среди них такие как: «У мужика украли двух лошадей», «Приказчика обидел хозяин», «У мужика оттянули усадьбу», а также «Мужика обманул купоном лавочник». Их роднит то, что все эти конфликты помещены в крестьянскую среду, а их общий лейтмотив – царствующее зло. (Жданов 1971: 112.)

Тема купона среди записей Толстого явно просится на бумагу: «Купон за дрова», «Купон – чай», «Купоном за постой». Но ей предстоит подождать ещё несколько лет. (Там же.)

В 1886 г. Толстой задумывает новый сюжет: о «Миташе». В нём есть следующий отрывок:

[...] усомнился [Миташа] и спросил себя: зачем делать добро, когда оно бессильно? И попался ему купон поддельный. И увидел он сон. Светлый юноша показал ему всю историю поддельного купона: откуда он взялся и как разносилось зло и как пресекалось. (Толстой 1958/26: 532.)

Гудзий, а с ним и другие исследователи относят начало написания повести «Фальшивый купон» больше к этому периоду. (Гудзий 1958: 558.) Появляются наброски первых глав, намечается завязка с фальшивым купоном, но работа идёт медленно, и Толстой откладывает повесть до поры. 29 мая 1889 года появляется запись в Дневнике Толстого: «Как хороша могла бы быть история об убийце, раскаявшемся на незащищавшейся женщине» (цит. по Гудзий 1958: 558). Этот мотив теперь вплетается в ткань повести, становясь постепенно программной мыслью произведения. К середине 1898 г. часть повести уже написана. (Там же.) 12 июля 1898 г. Толстой (1958/53: 197) записал в Дневнике:

Непротивление злу не только потому важно, что человеку должно для себя, для достижения совершенства любви поступать так, но ещё и потому, что только одно непротивление прекращает зло, поглощая его в себе, нейтрализует его, не позволяет ему идти дальше, как оно неизбежно идёт, как передача движения упругими шарами, если только нет той силы, которая поглощает его, Деятельное христианство не в том, чтобы делать, творить христианство, а в том, чтобы поглощать зло. Рассказ «Купон» очень хочется дописать.

Работа над повестью продолжается рывками. В дневниках то и дело появляются упоминания о самой повести, о сюжетных элементах и о работе над ней. В 1902 г. первые семь глав полностью написаны. (Гудзий 1958: 559.) Начальный импульс, полученный от истории с купоном, требует подпитки: купон у Ивана Миронова конфискован и изъят из дальнейшего повествования. Толстой вплетает в повествование всё новые и новые сюжетные линии, в которых прослеживается круг его интересов на тот момент: это и взаимоотношения помещиков и крестьян, и судьбы крестьян, попавших в город, и атеизм, и «формальное» православие, и тема казни, и революционеры-нигилисты, и, конечно, вера «истинная». (Жданов 1971: 120-128.)

19 декабря 1903 г. Толстой пишет в Дневнике: «"Фальшивый купон" обдумал, но не писал». С этого времени Толстой взялся за работу над повестью всерьёз. 25 декабря он пишет: «Начал писать "Фальшивый купон". Пишу очень небрежно, но интересует меня тем, что выясняется новая форма, очень *sobre* [строгая]». Толстой пишет быстро, некоторые главы намечает тезисно, пытается свести композицию воедино. 3 января 1904 года в Дневнике появляется следующая запись: «Понемногу продвигаюсь в "Фальшивом купоне". Но уж очень беспорядочно». (Там же.)

В первых вариантах черновиков повесть начиналась сентенцией: «Как ни важны бывают люди, а всё есть важнее их, и достаётся и важным от тех, кто повыше их». Последующие несколько фраз тоже были написаны в стиле, близком к стилю народных рассказов. Похоже, повесть планировалась в схожем с народными рассказами ключе, но Толстой избавился к последним редакциям как от сентенции, так и «посконности» повествования. (Гудзий 1958: 561.) На счёт изначальной стилистической близости с народными рассказами следует, видимо, отнести и присутствие в повествовании таких фольклорных элементов, как черти, символизирующих в повести постепенное нарастание зла. Они невидимы, но автор описывает, что с ними происходит по мере того, как зло, разрастаясь, передаётся от одного действующего лица другому: они (черти), сидя на плече персонажа, растут в размере, удваиваются и

переселяются всё к новым и новым людям, ликуют, когда степень падения персонажа растёт, вырастают в дьяволов. 22 января 1904 г. Толстой записал в Дневнике: «Нынче занимался Купоном и колеблюсь, оставить или уничтожить чертей» (цит. по Гудзий 1958: 577). Черти были уничтожены. Остались только их рудименты.

Последняя запись в Дневнике, касательно повести, датирована 2-м февраля 1904 г.: «Работаю над Купоном». После чего никаких свидетельств о том, что Толстой возвращался бы к работе над «Фальшивым купоном» нет. (Там же.)

Одна из центральных идей, заложенных Толстым в повесть, – «убийца, ужаснувшийся непротивления» – не покидала автора: весной 1907 г. для детского круга чтения он пишет маленький рассказ о разбойнике Федотке, убившем старуху, раскаявшемся, признавшемся в убийстве и после каторги ставшем «другим человеком». (Гудзий: 1958: 560.)

Впервые «Фальшивый купон» был напечатан в 1911 г. в Москве в первом томе «Посмертных художественных произведений Льва Николаевича Толстого» под редакцией В.Г. Черткова в издании А.Л. Толстой, однако с цензурными урезками. Одновременно с этим, в Берлине в издании «Свободного слова» вышел из печати первый том собрания посмертных произведений Толстого, также под редакцией В.Г. Черткова, в котором повесть «Фальшивый купон» была напечатана целиком, без купюр. (Там же: 579.)

2.3. Не «Как?», а «Что?»

2.3.1. Структура повести

Если и есть некоторые расхождения в видении исследователей, относительно истории написания повести, её целеполагания, оправданности художественных средств, выбранных автором, то по вопросу её композиционного построения, структурных особенностей, новизны средств, опробованных Толстым, – в оценках исследователей царит консенсус. Так, Е.П. Андреева (1967: 4) даёт следующую характеристику: «Повесть «Фальшивый купон» построена чрезвычайно оригинально, в какой-то новой для Толстого манере. В ней нет обстоятельного изложения событий, нет подробной психологизации образов. В быстром темпе, как в кинокартине, мелькают

отдельные сцены-эпизоды, главы, причём каждая глава в очень концентрированной лаконичной форме выражает законченное действие, завершённую мысль».

Юрию Лотману (1993: 4-11) принадлежат следующие слова: «Действительно, в искусстве наблюдается движение к кинематографу, до кинематографа. Возьмите «Фальшивый купон» Толстого, и вы увидите, что это типичный сценарий, киносценарий. Вся литературная психология отброшена, психология есть, но не в толстовских рассуждениях, а в монтаже эпизодов». Неудивительно, что на сегодняшний день известно уже о пяти кинофильмах, снятых по мотивам повести «Фальшивый купон» (См. гл. «Киновоплощение»).

Повесть делится на две примерно равные части и состоит из 43 глав величиной от нескольких строчек до нескольких страниц. В каждой главе – какое-либо законченное действие, сцена или событие. Связь между ними не всегда сразу прослеживается, но в повести есть сквозные идейные установки, которые удерживают всю эту кавалькаду событий в единстве. Невольно вспоминается рассказ «Карма», о котором упоминалось выше, демонстрирующий подобную художественную заданность событий в нём. Там эта заданность объясняется «законом кармы» или «законом воздаяния». Вот что в этой связи пишет Ю.В. Прокопчук (2010: 226): «В творчестве Толстого есть [...] произведения, иллюстрирующие идею кармы. В «Фальшивом купоне», не имеющем ничего общего с индуизмом, закон кармы не упоминается, однако лежит, как нам представляется, в основе всех поступков героев». Е.С. Роговер (2016: 109) видит идею распространяющегося зла в первой и добра во второй части повести несущей функцию структурно скрепляющегося агента. Он также считает, что недовольство Толстого несправедливостью существующего государственного и социального устройства пронизывает всю структуру повести, и несмотря на её эпизодичную разрозненность, скрепляет её.

Повесть изобилует действующими (и бездействующими) лицами. Персонажей, так или иначе совершающих какое-либо действие, или к которым действующие персонажи обращаются по тому или иному поводу – повесть насчитывает 79 чел., не считая порядка 35 чел. т. н. массовки, т. е. лиц, о которых только упоминается в тексте. Толстой собрал целый «паноптикум» персонажей в одном достаточно небольшом произведении: это и раскаявшийся убийца, он же святой – Степан, и посланник, несущий Благоую весть в народ, – портной, которого Толстой зачем-то сделал хромым, и «Робин Гуд» Василий, раздающий краденые деньги хорошим людям, и великомученица Марья Семёновна, и царь, и околоточный, и писарь, и помещик, и

усомнившийся отец Введенский, и мрачный либерал атеист Смоковников, и террористка Катя, и сектанты крестьяне и многие, многие другие. Разброс характеров и сословий явно не случайный.

Также неслучайной представляется и география эпизодов повести: Петербург и Москва, города губернские и уездные, деревня Орловской области, золотые прииски в Сибири, Суздальский пенитенциарный «монастырь» и царская резиденция. Толстому нужно показать весь масштаб сражения добра со злом, во всём его географическом, социальном, личностном охвате.

Деление повести «Фальшивый купон» на две части продиктованы не только и не столько повествовательно-филологическими причинами, а скорее причинами идейной, программной заданности. В первой части происходит зарождение, становление и распространение зла. Зло, как пожар, перекидывается с одной судьбы на другую, коверкая их, делая людей ворами, мошенниками, клятвопреступниками, конокрадами и даже убийцами. Зло пожинает страшный урожай невинно убиенными, в том числе и детьми. Это его время стричь купоны.

Вторая же часть – это сага о том, как «добро подбирает зло, поглощая его в себе». Во второй части происходят чудесные превращения: убийцы Степана – в практически святого праведника, уставшего старца, почти утерявшего веру в Бога – в пламенного оратора-проповедника Исидора³, Василия воришки – в Василия, раздающего деньги и т.д. Митя встаёт на путь служения людям и мирится с отцом, палач Махоркин отказывается убивать. Лиза хочет по-толстовски «опроститься» и раздать имение. Добро отвоёвывает у зла души людей, заживает их душевные раны, восстанавливая гармонию в мире.

У деления повести на две части есть, как нам кажется, также и библейская коннотация. Первая часть представляет Ветхий, а вторая – Новый завет.

Налицо три элемента. Первый – это ветхозаветный порочный круг насилия: «око за око и зуб за зуб». Первая часть как повести, так и Библии практически сплетена из насилия в том или ином виде. Толстой будто бы даёт нам подсказку: в первой части повести в эпизоде столкновения сектантов с православными «[...] Чуев, [...]»

³ Имя «Исидор» он получает в повести, только пройдя процесс перерождения, но об именах – в главе 4.4.

захватив кочергу, вышел на улицу. Православные бросились на него. – Ну-ка, *по закону Моисея*, – крикнул он и стал бить православных и *вышиб одному глаз*». (Толстой 1985: 167.) Здесь закон Моисея – это Ветхий завет, а глаз, соответственно, – око.

Второй – это сакральная жертва агнца. Сам способ убиения праведницы рождает ассоциации с умерщвлением жертвенного животного на заклании – перерезанием горла и выпусканием крови. Марья Семёновна приняла смерть, сострадая своему убийце, посылая ему в последние мгновения своей жизни лучик христианской любви, который по прошествии времени развеял мрак, царивший в его душе; подобно Христу, принявшему смерть на кресте за других и во имя спасения всех на Земле.

И третий – сама Благая весть, Новый завет с его чудесами и надеждой на спасение всех людей, даже разбойника, раскаявшегося на кресте (в повести – на незащищённой жертве). Именно в Новом завете порочный круг насилия разрывается Иисусом в т. ч. учением о «непротивлении злу насилием» в Нагорной проповеди. И именно чтение Евангелия обратило в веру вначале портного, затем Чуева, потом других сектантов и, наконец, Степана Пелагеюшкина. Теория не безупречна: сакральная жертва в Библии приносится во второй части – в Евангелиях, а у Толстого в первой, но на это у писателя были, как нам представляется, причины как художественно-композиционного характера: сцена убийства семьи Марьи Семёновны и её самой является кульминацией постепенно возгораемого автором напряжения в первой части произведения, так и причины характера риторического, которые мы будем рассматривать в главе: «Не Что?», а «Как?». Кроме того, это был бы не первый случай, когда Толстой переиначивал Священное Писание. (См. гл. 2.1.)

Композицию повести можно назвать кольцевой: повествование возвращается к тем же персонажам, с которых оно начиналось. П.О. Пичугин (1959: 199-200) предлагает более оригинальное видение композиции повести. Между двумя частями текста прослеживается ось симметрии, делящая повесть не количественно, а зеркально: в первой части происходит постепенное, или поступенное нарастание эмоционального напряжения, в то время как, во второй части, соответственно, наблюдается постепенный, или поступенный спад этого напряжения. Таким образом, Пичугин определяет композицию повести как зеркальную.

2.3.2. Неоконченное полотно

Исследователи многое отдали бы за то, чтобы оказаться в мастерской художника, пока тот вышел передохнуть; чтобы увидеть эскизы, задумки мастера, карандаш, линии перспективы. Открывая страницы неоконченного произведения, мы будто бы открываем двери в кабинет писателя в его отсутствие.

Повесть «Фальшивый купон» входит в число произведений, опубликованных уже после кончины писателя. Его создание растянулось практически на два десятилетия, но что-то не позволяло Толстому «довести» повесть «до ума». Среди внешних причин называют и ухудшавшееся здоровье писателя, и вопросы авторских прав на произведения Толстого, равно как и другие имущественные вопросы, приводившие к разладам в семье. За отсутствием документальных свидетельств влияния внешних причин на ход написания повести, оставляем детальное их рассмотрение вне рамок данной работы. Причины же творческие, художественного порядка будут рассмотрены в главе 2.4. В этой главе мы сосредоточимся на выявлении признаков незавершённости повести и толковании таковых.

Первое, что обращает на себя внимание, это стилистическая неоднородность текста, его мозаичность. В повести то и дело встречаются отрывки, стилистически или жанрово выделяющиеся из общей канвы повествования. Так, в тексте встречается, например, притчевое повествование:

И стали к портному и к Ивану ходить, и стали понимать, и поняли, и бросили курить, пить, ругаться бранными словами, стали друг другу помогать. И перестали ходить в церковь, и снесли попу иконы. И стало таких дворов 17. Всех 65 душ. (Толстой 1985: 164.)

Сказочные, былинные включения, встречающиеся в повести, бывают двух видов.

Одни – с обратным порядком слов в предложении:

Тяжело было Прокофию умирать, задыхался он. Но в последний час вдруг легко стало. Позвал он Степана. – Ну, брат, прощай. Видно, пришла смерть моя. И вот боялся, а теперь ничего. Только скорей хочется. – И Прокофий помер в больнице. (Там же: 192.)

Вторые – с явлениями во сне и троекратием, присущими фольклорным произведениям:

Один раз, когда после молитвы, она опять явилась ему, он стал молиться ей, её душеньке, о том, чтоб она отпустила, простила его. И когда он к утру [---] крепко заснул, во сне она [---] пришла к нему.

- Что ж, простишь?

Она посмотрела на него своим кротким взглядом и ничего не сказала. [---] *И так до трёх раз* он спросил её. Но она всё-таки ничего не сказала. И он проснулся. С тех пор ему легче стало. (Там же: 175.)

В тексте присутствует также выделяющийся своей необычной динамикой отрывок описания побега Василия из тюрьмы, в котором авторский голос сливается с «потомком сознания» персонажа:

Он снял чулки, чтобы цепляться ногами, поставил опять отрезок, вскочил на него и ухватился рукой за жёлоб. – Батюшка, не оторвись, выдержи. – Он схватился за жёлоб, и вот коленка его на крыше. [---] Василий вскакивает. Железо трещит под ногами. Ещё шаг, два, вот стена. До стены легко достать рукой. Одна рука, другая, вытянулся весь, и вот на стене. Только бы не расшибиться, спрыгивая. [---] – Господи, благослови! – На земле. И земля мягкая. Ноги целы, и он бежит. (Там же: 184.)

Отдельного внимания заслуживают две инсталляции в повесть отрывков текста из Евангелия (к слову сказать, в синодальном, не толстовском переводе) (там же: 175.176).

Повествовательный выбор автора в каждом случае представляется функционально оправданным. Художественная же целесообразность подобного повествовательного многообразия может рассматриваться как с позиций целеполагания, заложенного в повести (см. гл. 2.4.), так и в свете имеющейся информации об эволюции некоторых глав в начале повести от первой редакции до последней, подробно изложенной Гудзием (1958) в примечаниях к повести, из которых видно: какой стилистической шлифовке были подвержены целые главы первой части произведения – главы, «прошедшие предпродажную подготовку». Другими словами, степень проработки начала повести даёт основания полагать, что будь текст доработан автором, он был бы значительно более когерентным и менее мозаичным.

Повесть страдает также некоторой асимметричностью. Так, наряду с портретными характеристиками некоторых персонажей, как например Смоковникова или Свентицкого, в которых сообщается избыточная, с точки зрения значимости в повести, информация о них, – портретное описание центральных по значимости фигур повести: Степана и Марьи Семёновны – скупó и лаконично. Также некоторые поступки одних персонажей помещены в контекст их переживаний, внутреннего монолога с ретроспективными отступлениями, поясняющими тот или иной выбор, сделанный

ими (напр. эпизод с Митей Смоковниковым, принимающим решение подделать купон, или эпизод с о. Введенским, получившим информацию о гимназистах, подделавших купон), в то время как мотивация поступков некоторых других персонажей (напр. Степана в эпизоде убийства им жены мещанина с детьми) в тексте прослеживается слабо, либо не прослеживается вовсе. Последнюю особенность повести исследователи, критически настроенные к ней, приводят в качестве аргумента, свидетельствующего о её художественной «слабости» (см. гл. 2.5.).

Наблюдается перекося и в чисто количественных величинах: главы первой части повести занимают до нескольких страниц, тогда как главы второй части по мере продвижения к концу уменьшаются в размере до одной главы на странице, а последние — умещаются по несколько глав на странице, что может свидетельствовать об их «эскизной» функции при конструировании автором произведения. Они, как нам представляется, — своего рода *записи на память*, в которых Толстого не заботили ни повторения, ни неудачные формулировки:

Дорогой, Степан ходил, как он ухаживал за всеми, где мог, как за своим детищем, за Смоковниковым и *дорогой* рассказал ему свою историю (Толстой 1958: 194).

Он так и сделал. Но прежде приехал к отцу, с которым у него были неприятные отношения за новую семью, которую завёл отец. Теперь же он решил сблизиться с отцом. *И так и сделал*. И отец удивился, смеялся над ним, а потом сам перестал нападать на него и вспомнил многие и многие случаи, где он был виноват перед ним. (Там же: 195.)

Наряду с описанным выше повествовательным «опрощением» во второй части произведения, есть в повести также и не устранённые Толстым ошибки. Так, автор о. Мисаила называет Михаилом. Уже обладающего саном архимандрита Мисаила, посланного уладить дело с сектантами, Толстой снова делает архимандритом, а убитого вместе с женой мещанина называет дворником. Судьба Махина обнаруживает временную несовместимость с хронологией остального хода событий повести. Также некоторые слова в тексте были пропущены; они были восстановлены в ходе редакторской корректурной правки⁴.

Не все сюжетные линии были доведены Толстым до их логического завершения. Осталось, например, неясным, что стало с Катей Турчиновой и с Тюриным после их ареста. Судьбы: детей Степана после смерти его жены, Митиной мамы, Марии

⁴ подробнее — см. Гудзий 1958.

Васильевны, а также отца-пьяницы Марьи Семёновны и её пленяника(ов) – неизвестны.

Все приведённые примеры свидетельствуют, на наш взгляд, о *степени* незавершённости повести. Подавляющее большинство этих примеров относится ко второй части произведения, что даёт нам право полагать, что, несмотря на композиционную целостность повести, сюжетные линии во второй части повести прописаны начерно, «в карандаше». И, приведи Толстой обе части в равновесие, в соответствие, – большинство претензий критиков к повести устранились бы сами собой.

2.3.3. «Повесть-донор» В.И. Даля «Серенькая»

Существует произведение, в котором, как и в «Фальшивом купоне», хождение фальшивой банкноты, принося несчастья невинным, вскрывает – в хорошем и плохом – людскую сущность: это рассказ В.И. Даля «Серенькая» (1867). Исследователи сходятся на том, что сюжетные элементы двух произведений перекликаются между собой. Мы разделяем мнение В.И. Порудоминского (2001: 148-150) в том, что рассказ мог повлиять на возникновение замысла повести Толстого «Фальшивый купон», или даже стать его сюжетным источником. В рассказе Даля – подделывают пятидесятирублёвую купюру, в простонародье именуемую «серенькой». Злоумышленников, как и у Толстого в повести, тоже двое – это «цеховой» с товарищем. Среди первых жертв фальшивки мы обнаруживаем в рассказе Даля мужика по имени Иван Ефимов. У Толстого – это Иван Миронов. Оба персонажа впервые слышат о существовании поддельных денег; оба шокированы фактом, что они стали жертвами непорядочности представителей класса «господ»; и оба же, ища справедливости, попадают под стражу. (Порудоминский 2001: 149).

Иван Ефимов встретился с виновником своих несчастий – Михаилом – в тюремной больнице, где тот умирает в горячке. Иван, утешая Михаила, призывает его обратиться к Богу. В «Фальшивом купоне» Степан проповедью провожает в последний путь в тюремной больнице горячечного Порфирия – ещё одну жертву злополучного купона.

Далее преступник до попадания в больницу совершает в остроге покушение на самоубийство. В бреду он кается в содеянном и молит о прощении явившуюся ему в

видении «баушку», праведную старушку, пытавшуюся когда-то отговорить Михаила от злодеяния. Степан Толстого также попадает в тюремную больницу в результате попытки самоубийства, совершённой им, находясь в остроге. Он также кается в содеянном и молит Марью Семёновну о прощении; и она также является ему во сне.

Оба произведения имеют назидательный характер: оба демонстрируют *сущее* и *должное*. Рассказ Даля иллюстрирует сформулированную Толстым концепцию «действенного христианства», суть и задача которого состоит в том, чтобы поглощать в себе зло. «Адская миссия» фальшивой ассигнации была остановлена рукой немощной и живущей в нужде старушки, Анны Ивановны, получившей её в качестве наследства от дальней родственницы. Анна Ивановна рассудила, что пусть зло, несомое фальшивкой, остановится на ней, и сожгла «серенькую». Марья Семёновна же остановила разнуздавшееся зло, подставив ему самое себя. Физически немощные, но наделённые внутренней силой, женщины, подобно Гандалфу из «Властелина колец», сказали исчадию ада: «Ты не пройдёшь!»

2.3.4. Имена. Антропонимический разбор

В силу того, что исследовательская литература по данной теме отсутствует, ниже приведено наше видение вопроса. В предыдущих главах мы выяснили, что у Толстого было почти двадцать лет, чтобы спланировать (или сконструировать) повесть. Мы также знаем, что идеологическая составляющая произведения, его структура, набор персонажей – всё явилось результатом авторского сознательного выбора. Логично предположить, что выбор имён для персонажей тоже был осмысленным.

Первые два имени, обращающие на себя в тексте внимание – это имена Смоковникова Фёдора Михайловича и Свентицкого Петра Николаевича. С обоих начинаются главы, оба даны полностью, обстоятельно. С неменьшей обстоятельностью описаны и черты их характера, их положение, отношение к религии и политические пристрастия (оба, кстати, либеральных взглядов).

Сюжетная линия Свентицкого была введена автором вскоре после того, как энергия, заданная темой купона, стала сходиться на убыль (Жданов 1971: 121). То есть обе фигуры создавались в самом начале творческого процесса и были помещены в

главы, величиной в несколько страниц, на которых события повести описаны всё с той же обстоятельностью. Последние главы второй части, для сравнения, едва ли состоят из одного абзаца.

Имена в повести автор даёт не всем и не сразу: его (имя) нужно заслужить. Так, хозяин магазина фотографических принадлежностей Евгений Михайлович появляется как «хозяин магазина», через две строки читатель узнаёт, что он «Женя», и вскоре, в следующей главе персонаж обретает полное имя-отчество. Его супруге Марии Васильевне повезло меньше: она появляется в 3-й главе как «некрасивая с добрым лицом женщина», там же она фигурирует как «дама» и «продавщица». И только в 12-й главе автор готов назвать её по имени-отчеству.

Та же задержка с именем наблюдается и у жены Петра Свентицкого, и у жены Ивана Миронова, и у жены Фёдора Смоковникова. Здесь обнаруживается некая гендерная тенденция. Обратим на это внимание.

Царь со свитой попали в компанию безымянных персонажей: бродяг, солдатиков, половых, околоточных, крестьян, приказчиков, чиновничьей братии и духовенства. Они все – технические детали большого механизма – государства, в котором разворачиваются события повести, и в именах, по мнению автора, не нуждаются.

Имена простолюдинов: Прошки, Параши, Петьки, Гераськи, Матрёны, Меланьи и Василия – не имеют ни отчеств, ни фамилий. В то время как Махин, Грушецкий, Тюрин – люди молодые, городского уклада. Толстой решил, что им хватит одной фамилии, «на английский манер», без имени. Их сверстницы: Катя Турчинова и Лиза Еропкина описаны с бóльшим пиететом; у них есть и имя, и фамилия, к которым прилагаются довольно подробные портретные описания, делающие этих персонажей более объёмными, по сравнению с другими. Логично предположить, что у автора были планы развить их сюжетные линии, или, по крайней мере, довести их до логического завершения, чего, на момент окончания работы над повестью, сделано не было.

Есть несколько фамилий, подтверждающих наш тезис о неслучайности появления имён в повести – это фамилии купца Краснопузова, добродетельной Марьи Семёновны Добротворовой и Ивана Чуева – того, кто первым поверил проповедям, сошедшим от Марьи Семёновны через безымянного (!) и хромого портного.

Первые две фамилии – «говорящие», а третью мы попробуем «разговорить». Глагол *чуять* означает *познавать чувствами, чувствовать* (Толковый словарь

Даля: s.v. Чуть). Он тот, кто познал, тот, кто прочувствовал. Становится понятным, почему именно вокруг него образуется секта селян.

Мужикам: Ивану Миронову, Ивану Чуеву и Степану Пелагеюшкину отведена важная роль в разворачивающихся в повести событиях. Толстой, несмотря на их происхождение, даёт им поносить их имена с фамилиями. Последнему из них выпало стать чуть ли не центральной фигурой в повести. Непростой жизненный путь Степана, прослеженный Толстым на страницах повести, его падение в пучину греха смертоубийства, отчаяние, попытка взять на себя ещё один грех – самоубийства, его обращение в веру, раскаяние и, в конце концов, продолжение дела Добротворовой – безропотного служения людям – походят на житийную историю, о чём будет говориться в главе 2.3.6. Это сходство будет во многом определять то, в какой плоскости следует вести исследование этого имени.

По имени Степан (Стефан) можно найти жития даже нескольких канонизированных святых, но в их биографиях не нашлось ничего, что можно было бы хоть сколь-нибудь убедительно сопоставить с биографией Степана Пелагеюшкина. Аналогично обстоит дело и с Пелагеей (Пелагия). То есть, если Степан и святой, а об этом дважды упоминается в тексте (Толстой 1985: 194), то он святой самостийный, без канонической связи с официальной церковью, что в случае с Львом Толстым, отлучённым от церкви, вполне логично.

Степан Пелагеюшкин – это Степан, связанный с Пелагеюшкой посессивными отношениями, морфологически выраженными суффиксом *-ин*. Уменьшительно-ласкательный суффикс *-юшк-* в слове *Пелагеюшка* свидетельствует о нежном отношении автора к этому имени и к тому, кто бы за этим именем ни был.

Но интересно понаблюдать, как эти имена ведут себя в тексте. Степан Пелагеюшкин появляется в 14-й главе первой части повести. Он участвует в допросе «с пристрастием» попавшегося конокрада Ивана Миронова. Ситуация выходит из-под контроля, и он убивает Ивана камнем. Последнее упоминание о Степане Пелагеюшкине – в начале 15-й главы первой части, когда его судят. После этого на протяжении 12-ти глав: 9-ти глав первой части и 3-х глав второй части – Степан совершает всё то, о чём мы написали выше, его имя упоминается в тексте 47 раз, но без фамилии. И только после чудесного его перерождения, после слов: «И с того времени Степан стал другим человеком», следующая глава начинается со слов: «Степан Пелагеюшкин...». Кем бы эта Пелагеюшка, заключённая в его фамилии ни была, она покинула

Степана на то время, пока он творил свои страшные деяния, и пока нёс за это наказание в виде душевных мук, и только когда к нему пришло покаяние, смирение и вера, — она вернулась к нему (в тексте). Трудно сказать, что имел в виду автор; возможно, он намекает на ангела хранителя или Божью благодать. Говоря словами Марьи Семёновны из повести: «Про это нам не известно» (Толстой 1985: 162).

Оставляя метафизику писателям, регистрируем факт аномальной активности фамилии персонажа в действии художественного произведения.

Есть в повести одно имя, несущее, как нам кажется, дополнительную информативную функцию. Это имя открывает портал в параллельное повести «Фальшивый купон» смысловое измерение. Это имя, которое открывает следующую главу нашей работы: «Контаминация «Толстоевский»». Это имя, которое открывает повествование и в самом «Фальшивом купоне»: Фёдор Михайлович... Смоковников. (Мы вернёмся к этому имени в следующей главе.)

2.3.5. Контаминация «Толстоевский»

Имя Фёдора Михайловича Достоевского упоминалось в связи с повестью Толстого «Фальшивый купон» и ранее. Симмонс (Simmons 1968: 165) отмечал, что сцены убийств, совершаемых Степаном, описаны с ужасающим реализмом, почти доходящим по своей силе до реализма Достоевского. Андреева (1967: 15) сравнивала поведение трёх убийц: Позднышева из «Крейцеровой сонаты», Раскольникова из «Преступления и наказания» и Пелагеюшкина из «Фальшивого купона»; что с ними происходило после того, как они совершили преступление. Роговер (2016: 108) указывал на сюжетное сходство убийства женщин в повести Толстого и романе Достоевского «Преступление и наказание», а также на частичное сходство орудия убийства.

Действительно, в «Фальшивом купоне» в сцене убийства мещанина и его жены Степан использует топор:

Он сделал не так, как хотел. Ножом не пришлось, а он взмахнул топором и рассёк голову. Мещанин повалился [---]. Степан вышел в горницу. Матрёна вскочила и в одной рубашке стояла у кровати. Степан тем же топором убил и её. (Толстой 1985: 161.)

Однако между романом Достоевского и повестью Толстого есть, как нам кажется, более убедительные точки соприкосновения. Так, несмотря на практически противоположное духовно-нравственное наполнение характеров женщин, ставших жертвами убийц: «старуха» в романе Достоевского была процентщицей, давала деньги «в рост», совершала грех ростовщичества (лихоимства) и, в некотором смысле, сама своими действиями, своей греховностью «накликала» на себя беду, в то время как Марья Семёновна – кроткая, со смирением переносящая тяготы жизни праведница, – и тем не менее, степень сюжетной схожести произведений возрастает, если вспомнить, что у Достоевского в романе убивают не только «старуху», но и «неуклюжую, робкую и смиренную» Лизавету Ивановну (Достоевский 1973: 52,65), ни в чём не повинную сводную сестру «старухи». Автор даёт ей следующую характеристику: «Она работала на сестру день и ночь, была в доме вместо кухарки и прачки и, кроме того, шила на продажу» (Достоевский 1973: 53). Про Марью Семёновну в повести сообщается: «Работала же в доме только одна Марья Семёновна. Она ходила за отцом и ребёнком сестры, и готовила, и стирала» (Толстой 1985: 162). Обе женщины с кротостью переносили также домашние побои (там же). Схожи и реакции женщин на приближающуюся опасность: Лизавета от ужаса не смогла поднять руки, чтобы защититься от топора убийцы (Достоевский 1973: 65).

Роднит двух писателей в этой связи также их любопытное отношение к женщине, проявленное в обоих текстах в приведённых выше эпизодах. Женщине отведена в них второстепенная, инструментальная роль; она наделена жертвенной функцией и выступает расходным материалом, сопутствующими потерями при таких важных (по мнению авторов) процессах как духовное становление мужчины.

Мотив ростовщичества также находит свой отзвук в повести Толстого в виде самого купона, который являет собой не что иное как квитанцию о надлежащих к выплате *процентах по займу*. Иными словами, купон – это инструмент ростовщичества, это документ ростовщичества. И это центральный элемент в повести, с которого все беды в ней и начались.

Евангелие – это ещё одно связующее звено. Оба убийцы, несмотря на разницу в мотивациях их «падения», – приходят к вере через Евангелие, и с обоими происходит перерождение. Толстой лишь «спрямляет» сюжет самого перерождения.

И у Достоевского, и у Толстого оба персонажа совершают *преступление* и несут *наказание*, как душевное, так и уголовное, на каторге.

Не похоже, чтобы Толстой не знал о сюжетном заимствовании, имеющем место, напротив, он будто бы говорит Достоевскому: «Вы, Фёдор Михайлович, неправильно старушку убили, дайте-ка я вам покажу, как надо...». В этом месте мы возвращаемся к концу прошлой главы: об именах. Из всех бесчисленных вариантов имён и отчеств, возможных в русском языке, Толстой выбирает для первых слов своей повести с сюжетной канвой из романа Достоевского «Преступление и наказание» имя: Фёдор Михайлович. Случайность такого выбора нам представляется маловероятной.

Тот факт, что Толстой делает своего Фёдора Михайловича председателем казённой палаты, то есть чиновником, в чьих руках сосредоточено управление финансовыми потоками, – придаёт ситуации с именем несколько карикатурный характер, учитывая то, что финансовые затруднения Фёдора Михайловича Достоевского – факт общеизвестный. Другие описательные характеристики персонажа: «человек [---] мрачно либеральный и не только свободомыслящий, но ненавидящий всякое проявление религиозности, которую он считал остатком суеверий» (Толстой 1958: 137), – только усугубляют карикатурный аспект созданной Толстым зарисовки.

В этой связи фамилия Смоковников – также представляет интерес для исследования. Смоковница (*Ficus carica* lat.), она же Инжир, она же Фига – плодовое растение. Ассоциативный ряд, возникающий в связи со словом *фи́га*: *фи́га в кармане*, *фиговый листок*, *прикрывающий срам*, просто: *дуля*, *шиши*, *кукиши*, – будучи полноправной версией толкования фамилии, рискует увести исследование в неакадемические материи. Другое дело, если рассмотреть смоковницу в её библейской коннотации: «притча о неплодной (бесплодной) смоковнице в винограднике» (Ев. от Луки 13: 6-9) – первое, что приходит на ум. Или другое упоминание о смоковнице (Ев. от Матф. 21: 18-19) «По утру же, возвращаясь в город, [Иисус] взалкал. И, увидев при дороге одну смоковницу, подошёл к ней и, ничего не найдя на ней, кроме листьев, говорит ей: да не будет же от тебя плода вовек. И смоковница тотчас засохла». В свете вышесказанного, имя персонажа может быть интерпретировано как Фёдор Михайлович Бесплодный, Фёдор Михайлович Пустоцветов или даже Фёдор Михайлович Фигов. Такие толкования фамилии персонажа коррелируют с карикатурным аспектом описания черт его характера в контексте применения их к самому Фёдору Михайловичу Достоевскому.

2.3.6. Агиографические мотивы

Как отмечалось выше, судьба Степана Пелагеюшкина напоминает житийную историю «о кающемся грешнике». Это отметила, например, Е.Н. Купреянова (1966: 285), отнеся истории Степана Пелагеюшкина и дворника Василия к проложным историям о покаявшихся разбойниках. А.Б. Тарасов (2005: 411,412), в свою очередь, находит, что «к "житию" Степана идейно примыкают ещё несколько мини-житий "кающихся" грешников», таких как истории старца Исидора и отца Мисаила.

Л.Д. Опульская (1984: 31), говоря о «народных рассказах», к которым по мнению части исследователей принадлежит повесть «Фальшивый купон», – назвала их «своего рода житийной литературой нового времени».

Но уже в 1912 г. М. Кузьмин (: 71), сравнивая «житийные» составляющие «Отца Сергия» и «Фальшивого купона», отметил, что психологизм, присутствующий в первом произведении, лишает его «того эпического и убедительного характера, который придаёт «Фальшивому купону» вид настоящего современного чтения из Пролога.»

Проложный, житийный характер изложения судьбы Степана Пелагеюшкина, а с ним и некоторых других персонажей, их «обращения в веру» и перерождения – обуславливает его (изложения) лаконичность и отсутствие психологических обоснований поступков персонажей. Понимание этого обстоятельства поможет нам в аналитическом обзоре в разделе «Рассуждение».

Таким образом, в разделе "Не «Как?», а «Что?»" мы рассмотрели «морфологию» повести: составляющие её элементы, структурное построение, идеологическое наполнение, интертекстуальные связи, а также состояние готовности произведения на момент окончания работы автора над ним. Мы показали наше видение того, как Толстой, вычленив фабулы двух художественных произведений других авторов и вдохнув в них новое смысловое содержание, – сделал их сюжетными линиями своей повести, подвергнув тем самым ревизии тексты других писателей, (как ранее подверг ревизии само Священное писание), и вступив, фактически, с их авторами в полемику о том, *как* нужно было использовать этот материал, ставя при этом во главу угла вопрос «*как?*», а не «*что?*». О том, как, какими художественными средствами Толстой оперирует материалом в «Фальшивом купоне» – следующая глава: "Не «Что?», а «Как?»".

2.4. Не «Что?», а «Как?»

Говоря о художественной форме повести, исследователи приводят разные группы произведений Толстого, с которыми, по их мнению, повесть обнаруживают тождественность; примечательно, что эти группы тождественности – не тождественны между собой.

Как отмечалось выше, возникновение замысла повести «Фальшивый купон» исследователи относят либо к 1882 г. (по Жданову), либо к 1886 г. (по Гудзию и др.); т.е. хронологически работа над повестью была близка к созданию цикла «народных рассказов», что, по всей видимости, не могло не оставить своего следа на манере изложения, художественных образах, идеологической составляющей материала и даже синтаксических формах, использованных автором при написании «Фальшивого купона».

Исследователь М.Ю. Барабанова (2012: 40-44), относя повесть к циклу «народных рассказов» не только хронологически, но и содержательно, в этой связи пишет, что «социальные и эстетические приоритеты Толстого на данном этапе подчиняются религиозно-философским устремлениям писателя», и что эстетическим идеалом Толстого становится «религиозное искусство, основополагающим критерием которого признаётся «правда Царства Божьего» («духовная правда») как творческий метод эстетического освоения действительности». Далее Барабанова (там же) описывает художественные особенности «народных рассказов»: им характерна предельная упрощённость в обрисовке характеров; в них «практически всегда отсутствуют развёрнутые описания внутренних состояний героев» (там же). В «народных рассказах» также «активно используются новозаветные включения в виде мотивов-символов, императивов, мотивов-цитаций, образных аллюзий; прямых воспроизведений евангельских персонажей и сюжетных ситуаций; включений в художественную ткань произведений притч в соотнесённости с евангельской традицией» (там же). Им также присуща «соотнесённость с Евангелием на уровне организации поэтического языка (ритмизация фраз, инверсионный порядок слов, использование религиозной лексики)» (там же). Описывая особенности поэтического языка «народных рассказов», исследователь так же отмечает, что ему «характерен стиль устной речи: отсутствие описательных элементов, упрощённый синтаксис с короткими периодами,

намеренное использование сказуемого перед подлежащим, предельный лаконизм повествования, использование просторечной лексики» (там же).

Вышесказанное лишь отчасти верно в отношении «Фальшивого купона». Как мы отмечали ранее в данной работе, эти простонародность, фольклорность, просторечие, о которых говорит исследователь Барабанова, как раз устранялись Толстым от первых редакций к последним и остались в тексте повести на момент завершения работы над ним только в виде рудиментов (не считая отрывков текста с явными признаками эскизности и непроработанности (см. гл. 2.3.2.)).

Исследователь Е.П. Андреева (1967: 3) помещает повесть «Фальшивый купон» в корпус работ автора, общим знаменателем которых является новый творческий принцип: «скажи прямо»⁵. Таким образом, повесть стоит бок о бок с такими произведениями Толстого как «Хозяин и работник», «Франсуаза», «Дорого стоит», «Благодарная почва» и «Три дня в деревне». Сам принцип «скажи прямо», по мнению Андреевой (там же: 5), обуславливает «откровенно служебную, тенденциозную роль всех художественных деталей, всех приёмов композиции и обрисовки характеров».

Андреева (там же: 7-8) видит в сжатой, лаконичной художественной манере Толстого этого периода – новаторство и эстетическое начало. Она справедливо полагает, что «художник сознательно опускает многочисленные подробности, которые теперь, при чётко выраженной идее, загромаждали бы действие и отяжеляли образ» (там же). В качестве примера исследователь приводит ёмкое описание персонажа Махина: «Махин был гимназист с усами. Он играл в карты, знал женщин, и у него всегда были деньги» (Толстой 1958: 140).

Суть новаторской трактовки художником человека состоит, по мнению Андреевой (там же), в том, «чтобы уловить и осветить ярким светом душу человека в момент какого-то важного перелома, когда он в силу обстоятельств идёт на встречу новому. Именно в этот момент человек просвечивается в своих главных качествах, тогда как все другие стороны его поведения остаются в тени».

Работа над повестью, начавшись в 80-х, продолжилась и в 90-х гг. Исследователь А.К. Базилевская (2006: 48-54) помещает повесть «Фальшивый купон» в окружение ряда работ Толстого, написанных им на рубеже веков («Молитва», «Корней Васильев», «Ягоды», «За что?», «Божеское и человеческое» и др.), и классифицирует их

⁵ Толстому принадлежат слова: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо». (Толстой 1955: 270.)

как «малая ”учительная” проза Толстого». Делая различие между последней и «народными рассказами», исследователь выделяет обличительную и поучительную повестки в произведениях Толстого более позднего периода. Базилевская также отмечает читательский запрос на означенные повестки, появившийся в этот период. Исследователь считает, что Толстой реализовал в «малой ”учительной” прозе» свои новые принципы сжатости и точности повествования. (Там же).

Исследователь П.О. Пичугин (1959: 185-187), признавая на уровне художественной формы явную связь повести «Фальшивый купон» с «народными рассказами» в части «предельного лаконизма описаний, простого сюжета, основанного на быстром и прямолинейном развитии действия», а также отсутствия таких компонентов как развёрнутый пейзаж, лирические отступления, углублённый психологический анализ, – обнаруживает в поздних работах Толстого вообще и в «Фальшивом купоне» в частности ряд новых черт в художественном арсенале писателя, о которых можно говорить «как о качественно новой ступени в развитии его художественного метода» (там же). В числе прочих, исследователь называет совершенно новый подход Толстого к своему излюбленному приёму – психологическому анализу. Психологический срез ситуации раньше был представлен как процесс внутренних переживаний персонажа в ответ на внешние переменные раздражители; переживания были выражены внутренним монологом, репликами персонажа, а также авторскими комментариями. Новый метод писателя состоит в том, что психология ситуации выражена только внешне: поступком, репликой персонажа или автора; и через внешнее проявление угадывается внутренняя борьба героя.

От себя добавим, что в этом смысле (и не только, о чём подробнее – ниже) в повести произошёл жанровый дрейф в сторону драмы.

Другая интересная особенность, на которую обратил внимание исследователь – это «дифференциация стилистических приёмов в зависимости от предмета повествования» (там же). Этот манера письма восходит к романам и повестям и отсутствует в «народных рассказах». Обобщая свою мысль (а также видения предыдущих в этой главе исследователей), Пичугин (там же) утверждает, что произведения Толстого последнего десятилетия 19-го века обнаруживают признаки эволюции от «народных рассказов» к большим повестям новой формации, и что повесть «Фальшивый купон» явилась одним из первых опытов на этом эволюционном пути.

В.А. Жданов (1971: 150) обращает внимание на своеобразие жанра, в котором повесть создана автором. По мнению исследователя, может иметь место экстраполяция нового метода писателя, опробованного им в жанре драмы, при написании произведений «Живой труп» и «И свет во тьме светит», на повесть «Фальшивый купон», работа над которой в то время как раз начиналась. В них, в нарушение классических норм пьесы, – не четыре акта, а двенадцать картин в «Живом трупе» и тринадцать, соответственно, во втором произведении. Новый приём быстро сменяющихся картин мог, по мнению исследователя, увлечь Толстого настолько, что это повлияло на то, как были представлены разворачивающиеся в «Фальшивом купоне» события.

В вышеприведённых взглядах исследователей прослеживается логическая нить эволюционного процесса, произошедшего с поэтикой Толстого за время создания повести «Фальшивый купон» (почти за 20 лет), и оставившего след в самом тексте повести: от формы «народных рассказов» с уже оформившейся идейной установкой, через отказ от витиеватости, проявивший себя как принцип «скажи прямо», уход от «народности» и фольклорности, через лаконичность и сжатость форм – к драматической компоновке материала с дальнейшим дрейфом в сторону зарождавшегося как раз в то время киноискусства, каковой процесс так удачно озвучил Ю.М. Лотман, говоря, как мы приводили выше, о кинематографичности построения повести.

В этой связи Андреева (1967: 16), рассуждая о незавершённости повести, также пишет, «что и тот текст, который есть, воспринимается нами как хороший киносценарий, где всё сжато, выразительно, жизненно и ёмко». Роговер (2016: 109), в свою очередь, считает, что своей новой повествовательной манерой Толстой «создаёт своеобразный монтаж разнородных сцен, протекающих с разными персонажами и в иных местах». В этом Роговер прослеживает аналогию с монтажом кадров или эпизодов в кинопроизводстве.

Кинематограф в начале 90-х делал только первые пробные шаги, т.е. не будет преувеличением сказать, что Толстой предвосхитил появление нового вида искусства. Бесфабульное, по мнению некоторых специалистов (напр. Е.П. Андреевой), произведение с расползающимися и пересекающимися сюжетными линиями, с переменной от эпизода к эпизоду фокализацией и меняющимися как в эстафете центральными действующими лицами, – произведение, состоящее из эпизодов-«сеттингов», разбросанных как географически, так и хронологически, легко представить в виде современного кино- или телесериала, в которых, кстати, вопрос тенденциозности оказался бы вне поля релевантности.

2.5. Рассуждение

Сонм хвалебных характеристик, высказываемых исследователями в отношении композиции повести «Фальшивый купон», лаконичности, сжатости, новизны форм повествования в ней, в отношении увлекательности её сюжета, богатства характерами и событиями, – рассыпается, когда речь заходит о художественной целостности повести, о приверженности её автора принципам «психологического реализма», об убедительности психологических или социальных мотивировок поступков персонажей в повести, о её целеполагании. Так, лингвист и педагог Ф.И. Буслаев считал, что «Толстой [...] безжалостно разменивал своё великое поэтическое дарование на грошовую мелочь азбучной морали, схоластических толкований» (цит. по М.Ю. Барабановой 2012: 44), а Еф. Магазанник назвал повесть «Фальшивый купон» художественно несостоятельным произведением из-за «порочности лежащих в её основе идей» (цит. по А.Б. Тарасову 2005: 412).

Более умеренную и аргументированную критику повести мы находим у Е.Н. Купреяновой (1966: 286):

[---] механизм действия и «расхождения» зла раскрыт в нём [в «Фальшивом купоне»] неизмеримо более убедительно, чем механизм «расхождения» добра. Зло вместо отсутствующей психологической мотивировки получает [---] очень точное социальное обоснование, в то время как добро социально никак не мотивируется и фактически остаётся «чудом». Немотивированность, или недостаточная мотивированность обращения разбойников в праведников, заставляет признать известное отступление Толстого от реалистических принципов его эстетики, от метода психологического реализма в сторону откровенной дидактики, опирающиеся на художественные же, но отнюдь не реалистические принципы житийной литературы.

Е.С. Роговер (2016: 111-115) проходит в своём исследовании по тексту повести с комментариями: «сомневаюсь», «не верится», «верится с трудом». Предмет его критики – правдоподобность описываемых событий во второй части повести, убедительность перерождений Степана Пелагеюшкина, Василия, палача Махоркина и других персонажей. Автор суммирует своё недовольство этой стороной повести словами другого учёного – М.Б. Храпченко: «та широкая жизненная, социальная перспектива, которая всегда открывается в лучших художественных созданиях Толстого, в «Фальшивом купоне» уступает место религиозно-нравственной дидактике. Основным в повести является не столько обрисовка различных форм жизни, а

сколько утверждение христианских моральных принципов, иллюстрацией которых и являются отдельные сцены». (цит. по Роговеру 2016: 115.)

Как указывалось в предыдущей главе, П.О. Пичугин (1959: 189) установил, «что "Фальшивый купон" явился первым опытом "новой формы"», над которой работал Толстой, что, по мнению исследователя, объясняет то обстоятельство, что «стилистические пласты, которые в дальнейших произведениях Толстого сливаются в стройное, однородное целое, в «Фальшивом купоне» лежат несколько обособленно друг от друга» (там же). Далее исследователь обращается к содержанию повести и находит описания перерождений персонажей неубедительными или недостаточно обоснованными. Он вводит понятие «логики образа» и утверждает, что духовные трансформации персонажей выглядят неубедительно не потому, что не соответствуют «логике образа», а потому, что сам образ или характер не дан автором в той полноте и объёмности, чтобы составить адекватное представление о его логичных и нелогичных действиях. Но вместо этого, считает Пичугин, в повести есть «другая логика, цементирующая эпизоды повести, связанные с тем или иным действующим лицом, логика [---] положений, или логика обстоятельств» (там же: 197); суть её состоит в том, что поступки персонажей и их перерождение обуславливаются давлением внешних, зачастую случайных, обстоятельств (там же).

Здесь хотелось бы напомнить, что исследованию подлежит произведение, вырванное из своего эволюционного процесса – неоконченное произведение. И поскольку, как мы показали в главе 2.3.2., повесть далека от завершённости, было бы, на наш взгляд, адекватным сопровождать критические выкладки оговоркой: «на момент окончания работы над произведением».

Не все исследователи согласны с критическим видением своих коллег. Так, Е.П. Андреева (1967: 12-15) отвергает обвинения Пичугина в нежизненности, неубедительности описания Толстым состояния Степана в кульминационной сцене убийства Степаном Марьи Семёновны. В качестве доказательства своей правоты Андреева приводит более раннюю редакцию этого эпизода, где убийца действует более прямолинейно; между ним и жертвой не состоится того диалога, который состоялся в последней редакции, в которой жертва вызывает к жалости Степана, но не для себя, а для самого же Степана. Согласно логике ситуации, Степан должен был бы остановиться и не совершать убийства, но он действует в рамках «логики образа», в коем ему отказал Пичугин, и убивает Марью Семёновну.

Исследователь Андреева (там же) вступает в полемику с критиками повести также и по поводу эпизода, описывающего душевные муки Степана в тюрьме, с его галлюцинациями, сновидениями и поиском успокоения и умиротворения в Евангелии. Андреева не видит в вышеописанных проявлениях суеверия и религиозности Степана ничего противоестественного. Он реагирует на сложившуюся ситуацию как раз в русле «логики образа». Исследователь объясняет такой образ мышления «крестьянской формой сознания», и предполагает, что будь на месте Степана человек городской, поведение и возможные видения его были бы иными. (Там же.)

В процессе исследования поздних работ Толстого учёные отметили двуплановость их построения. Произведения как бы распадаются на отображение «сущего» и «должного»; в другой интерпретации: на уровень «реального» и «идеального». В случае с «Фальшивым купоном», граница между двумя уровнями проходит практически между первой и второй частью. А.К. Базилевская (2006: 53) утверждает, что создавая «учительную прозу» Толстой следовал принципу чувства меры в части назидательности и поучительности. Поэтому «в общем строении текста роль «должного» серьёзно уступает «сущему» - изображению реально существующего» (там же). Применительно к повести, это отчасти объясняет дисбаланс мотивировок в ней.

М.Ю. Барабанова (2012: 43) отмечает, что реальный план повествования призван отобразить абсурдное в объективной реальности, тогда как план идеальный предлагает иное «эстетическое освоение действительности» посредством житийных, притчевых, евангельских аллюзий, цитаций, императивов. Причём, «роль "сюжетного скрепа", связующего звена между реальным и идеальным миром выполняет момент духовного просветления героя» (там же). Таким образом, исследователь считает, что «на взаимодействии реального и идеального Толстой созидает новую гармоничную реальность, ценностным ориентиром которой являются заповеди Христа» (там же).

В схожем ключе видит функцию «народных рассказов» и как их части – повести «Фальшивый купон» исследователь Л.Д. Опульская (1984: 31): «Поучение, образцовый пример – такова главная цель народных рассказов. Это своего рода житийная литература нового времени».

Сравнивая повесть «Фальшивый купон» не содержательно, но типологически с текстами древнерусской письменности, А.Б. Тарасов (2005: 413-415) устанавливает причину «неадекватного подхода» критиков к повести. Она состоит в «несоответствии представлений литературоведов о жанровой природе произведений Толстого

1880-1900-х годов и их древнерусских (православных и фольклорных) источников подлинному значению и характеру этой жанровой природы» (там же). «Отсюда и обвинения Толстого в абстрактности, схематизме, "узости жанра" его поздних произведений вообще и "Фальшивого купона" в частности» (там же). Толстым, по мнению Тарасова, «создавались произведения особого литературного рода», выполняющие «не только эстетическую, но и проповедническую, духовно-назидательную функции», а «упомянутые выше литературоведы пытались рассматривать творчество Толстого и его древнерусские источники с точки зрения художественной литературы как таковой, с точки зрения поэтики, тематики и проблематики произведений "критического реализма"». (Там же.) Сами объекты исследования, считает Тарасов, убеждают в неадекватности подобного подхода. Далее Тарасов (там же: 415) поясняет:

Древнерусская христианская (и в частности, житийная) литература ориентировалась исключительно на сознание верующих людей и предметом своего изображения делала по преимуществу духовную жизнь человека, чем и объясняются её художественные особенности. [...] Объектом художественного изображения в «Фальшивом купоне», как и в «житиях», является собственно духовная жизнь, жизнь по вере, иными словами, «житие». Этим обстоятельством и объясняется сжатость описаний, отсутствие психологических и социальных мотивировок «чудес», абстрактность образов, на которые обратили внимание Е.Н. Купреянова [...] и ряд других исследователей. А значит, мы не вправе говорить об отступлении Толстого от реалистических принципов его эстетики. Перед нами просто своеобразное в идейно-художественном смысле преломление реалистического искусства, «житийная литература нового времени», по справедливому и точному замечанию Л.Д. Опульской.

Исследования по повести Толстого «Фальшивый купон», попавшие в список литературы данной работы и по тем или иным причинам не вошедшие в него, отражают неутолимый интерес к повести в учёной среде с положительной тенденцией возрастания этого интереса в последние два десятилетия, что даёт основания для надежды, что круг вопросов исследователей в их изысканиях будет постепенно расширяться.

В то время как учёные ломают копья на вопросах эстетической целостности повести «Фальшивый купон», художественной целесообразности её содержания, – вопрос о логической состоятельности её смыслового посыла, заложенного автором, до сих пор не интересовал никого. «Кара» «закона воздаяния» обошла стороной большую часть персонажей, участвовавших в распространении зла. Несчастливая судьба праведницы Добротворовой в контексте концепции «Царства Божьего на земле»

едва ли может послужить кому-либо примером для подражания, учитывая, что сама праведница на вопрос о загробной жизни, отвечала: «Про это нам не известно». Тема реализованности целей, поставленных в повести «автором-проповедником», на наш взгляд, заслуживает дальнейшей проработки вне рамок данной работы, но вывод, который напрашивается сам собой, состоит в том, что даже толстовский «идеальный» план повести отмечен присущей «реальному» плану несправедливостью. Иными словами, даже проповедуя Толстой остаётся верен принципам реализма.

Фрагменты натуралистического повествования в «Фальшивом купоне», на наш взгляд, также могли бы стать предметом интереса исследователей. Так, например, перспирация в повести преследует и Лизавету Еропкину, которая, волнуясь, краснеет и потеет, и царя, просыпающегося в поту от ночных кошмаров, и Ивана Миροнова, который, «распотевши», рассказывает в трактире первому встречному «все свои обстоятельства», и Митю Смоковникова, краснеющего и потеющего во время наставления о. Введенского, и жену мещанина, чья «потная глотка» не давала покоя убийце Степану, и других. К натуралистическому можно отнести также и подробное описание убийства Марьи Семёновны с хрипением и хлынувшей кровью; или фрагмент из сцены побега Василия из тюрьмы: «Ощупав дверь, Василий вернулся в мертвецкую, снял с холодного, как лёд мертвеца полотно (он коснулся его руки, когда снимал), потом взял мешки [...]». (Толстой 1985: 183.)

Отдельного рассмотрения, на наш взгляд, заслуживает также и именной пласт в повести, обойдённый критикой. В силу своей «густонаселённости» действующими лицами, повесть даёт обильную почву для исследования в этом направлении. В главе 2.3.4. мы лишь коснулись тем, лежащих на поверхности.

Тема неоднозначного – с одной стороны жестокого и утилитарного, с другой трепетного – отношения Толстого к женщине, проявленного в тексте повести (вспомним также «именную дискриминацию» жён персонажей) ждёт своего исследователя.

Вопросы адаптации, применительно к повести «Фальшивый купон» также были обойдены вниманием исследователей. Тот факт, что Толстой адаптировал рассказ Даля «Серенькая» и роман Достоевского «Преступление и наказание» к своей повести – сам по себе заслуживает, на наш взгляд, более пристального рассмотрения. Но Толстой не остановился на этом; он весь этот материал адаптировал к своим новым эстетическим предпочтениям (см. гл. 2.4.): «пишу очень небрежно, но интересует меня тем, что выясняется новая форма очень "sobre"». Толстому нельзя отказать в его творческом чутье, он, несмотря на возраст и отработанные, устоявшиеся

творческие навыки, «держит нос по ветру». Вся ситуация с именем Фёдора Михайловича Смоковникова с двусмысленной интерпретацией фамилии, имеет привкус авторского хулиганства, но не только: на наш взгляд, мы имеем дело с поиском Толстым новых форм. Помещение коллеги-писателя в своё произведение, даже только на уровне имени, сталкивает повесть с путей конвенционального реалистического повествования. Но развенчание этого коллеги как на именном (см. разбор имени Смоковников), так и на содержательном (см. гл. 2.3.5.) уровне – это новый художественный ход автора, который в будущем будет востребован в искусстве в «постмодернистской» среде. Помимо этого, композиционная раздробленность, адаптационные опыты, «кинематографичность» построения текста, аномальная активность имени Степана Пелагеюшкина в повести – всё это попытки Толстого нащупать новые тропы в искусстве, сойти с протоптанной, проторенной колеи реализма. Исследование в этом направлении могло бы, на наш взгляд, быть перспективным.

Вопрос, почему повесть «Фальшивый купон» не была дописана автором, не получил, на наш взгляд, должного освещения в исследовательской литературе.

П.О. Пичугин, в этой связи, высвечивает важный конфликт интересов в повести: сюжетная задумка хождения фальшивого купона по миру, или распространяющегося зла требует динамики повествования. Любые остановки на размышления или описания ломают ритм и снижают скорость продвижения вперёд. С другой стороны, идея поглощения зла непотворением требует детальной психологизации и серьёзной проработки мотивов персонажей, чтобы мало-мальски убедительно продвигать эту идею в повести. (Пичугин 1959: 191-193.)

Как видно, векторы задач автора указывают в разные стороны в рамках одного и того же произведения. Толстой в этой интерпретации, как бы сел в шпагат между двумя расходящимися тенденциями, и не может поэтому ни двинуться дальше, ни закончить повесть.

Следующий раздел, помимо других задач, призван послужить, в некотором смысле, арбитром в вышеприведённом «лобовом» противостоянии исследовательских взглядов по «Фальшивому купону», он предлагает посмотреть на повесть как бы с другой стороны, через видоискатель кинокамеры, сквозь толщу десятилетий, сквозь призму разных языковых культур.

3. Киновоплощение повести «Фальшивый купон»

Ситуацию, когда литературное произведение перестаёт быть только источником эстетического и/или интеллектуального наслаждения, а становится, в лучшем случае, источником вдохновения на созидание нового шедевра в другой – кино – модальности, а в худшем – сюжетным донором для написания сценария, – называют адаптацией, экранизацией, переводом, либо «инсценировкой». К этой теме можно подойти с разных сторон, как это сделали, например, Дэвид Бордуэлл, Роберт Стам, Пеэтер Тороп, В.И. Мильдон⁶ и многие другие. В рамках данной работы мы, помимо сбора и проверки справочной информации о фильмах, поставленных по мотивам повести «Фальшивый купон», – ограничимся рассмотрением указанных фильмов в контексте их соответствия исходному материалу в его поверхностном, а также глубинном, вскрытом нами в процессе исследования, прочтении, не оставляя при этом без внимания вопросы, ставшие предметом полемики, разобранный в предыдущей части.

Экранизаций произведений Льва Толстого или кинокартин, снятых по мотивам его работ, – несчётное множество. Только в дореволюционной России было выпущено 27 картин, «инсценированных» по 18 произведениям писателя. (Лурье 1939: 721.) Повесть «Фальшивый купон» также не была обойдена вниманием киноиндустрии. Фильм Робера Брессона «Деньги» (*L'Argent*), снятый им по мотивам «Фальшивого купона», явился первым киновоплощением повести, получившем не только широкую огласку, но с точки зрения киноадаптации литературного произведения и интерес академического свойства (См. напр. Pirolo 2010). В 2005 году с выходом в свет фильма режиссёра Аку Лоухимиеса «Вечная мерзлота» (*Paha Maa*) ситуация с киноадаптацией повести получила своё продолжение. Интерес исследователей к теме тоже не утихал. В 2010-м году исследователь Франсуа-Денёв (2010: 243-248) публикует статью, в которой упоминает ещё о трёх случаях обращения авторов картин к повести «Фальшивый купон». В самой статье сообщается весьма скудная информация об этих кинокартинах; и в интернет-базах данных: IMDb (*Internet Movie Database*) и Kino-teatr.ru – наличествуют только регистрационные данные о них. В ходе

⁶ David Bordwell "Poetics of Cinema" (2008), Robert Stam "Literature through Film. Realism, Magic and the Art of Adaptation" (2005), Пеэтер Тороп «Тотальный перевод» (1995), В.И. Мильдон «Что же такое экранизация?» (2011).

исследования нам удалось найти подтверждения о былом существовании указанных фильмов из других источников. Все три фильма были утеряны; нам, таким образом, надлежит рассматривать их, исходя из той информации, которая сохранилась, равно как и то, в какой степени эти фильмы можно считать экранизацией или киноадаптацией повести Л.Толстого «Фальшивый купон».

Итак, первым киновоплощением повести можно считать фильм производства АО «А. Ханжонков и К» с одноимённым названием, снятый в России в 1913 г. режиссёром Петром Чардыниным. В главных ролях снялись: Павел Бирюков и Николай Семёнов. Фильм не сохранился.

Премьера второй ленты по мотивам «Фальшивого купона» состоялась в марте 1914 г. в Италии⁷. Фильм производства компании Чинес (*Societa Italiana Cines*) вышел под именем «Il Falso Cupone» (*Le faux billet*).

Третий фильм, сценарий которого берёт своё начало в повести «Фальшивый купон» увидел свет в 1926 г. в Австрии. Фильм «Приключения десятимарковой купюры» (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines*), по сценарию Бела Белаша (*Béla Balázs*) был снят режиссёром Брето́льдом Фиртелем (*Berthold Viertel*) в Берлине.

Фильм Робера Брессона «Деньги» (*L'Argent*) - четвёртый случай экранизации повести. Фильм вышел в 1983 г. во Франции. В том же году на фестивале в Каннах режиссёр фильма Робер Брессон (*Robert Bresson*) разделил пальму первенства за лучшую режиссуру с Андреем Тарковским.

Пятым и пока последним киновоплощением повести Толстого «Фальшивый купон» стал фильм режиссёра Аку Лоухимиеса «Вечная мерзлота» (*Paha maa*), вышедший в прокат в 2005 г. в Финляндии. Фильм снискал расположение жюри на многих кинофестивалях в 2005-2006 гг. в Афинах, Бергене, Гётеборге итд. Воистину: пришло время стричь купоны.

Прежде чем приступить непосредственно к рассмотрению первого случая обращения кинематографистов к материалу повести Толстого, мы, обладая такой ничтожно малой информацией о предмете исследования, обратимся к тем предшествующим и окружавшим интересующее нас событие историческим и культурологическим факторам, которые могли оказать на него влияние.

⁷ Степень достоверности этого утверждения нам предстоит установить в ходе исследования.

3.1. Предыстория. Кинодело в России

Первый публичный показ «живой фотографии» на экране состоялся в декабре 1895 г. в «Гранд-кафе» на бульваре Капуцинов в Париже (14, *boulevard des Capucines*). Братья Люмьер (*Louis & Auguste Lumiere*) продемонстрировали своё изобретение – проектор, который они называли «Синематограф» (*Cinématographe*). (Grievesson & Krämer 2004: 2.) С небольшой задержкой демонстрации «движущихся картинок» состоялись и в других крупных городах мира (там же). Так, уже весной 1896 г. показ синематографа братьев Люмьер состоялся и в России. Поначалу коммерсанты в России занимались только прокатом кинокартин, перепродажей прокатных лент и проекционного оборудования. Они оформляли представительства таких крупных фирм как Эклер (*Eclair*), Гомон (*Gaumont*), Бр. Пате (*Pathé Frères*), Чинес (*Società Italiana Cines*). Амброзио (*Ambrosio Film*), Нордиск (*Nordisk*). (Сараскина 2017: 82.) В течение первых нескольких лет стационарных кинотеатров в России не было (не считая нескольких неудачных попыток). Владельцы проекторов «гастролировали» по городам страны, демонстрируя зарубежную кинопродукцию в местах скопления публики. Развитие киноиндустрии тормозилось отсутствием развитой электросети в стране; в проекторах использовались огнеопасные эфирно-кислородные осветительные трубки, что вкуче с перегревом плёнки, производившейся в те годы из легковоспламеняемого целлулоида, – приводило к пожарам, иногда с человеческими жертвами. В газетах того времени нередко появлялись заметки о «жертвах синематографа». (Лихачёв 1927: 25,26.) Со временем, по мере нарастания интереса публики к синематографу, по стране стали открываться стационарные кинотеатры, которые назывались тогда «иллюзионами», «электро-театрами», «биоскопами» и «биографами». Для показов годились также амбары, склады, магазины и даже баржи. (Ханжонков 1939: 12.) Кинематограф постепенно оформлялся в новый вид искусства: кинофильмы стали расти в метраже, затрагивать исторические темы; литературные произведения всё чаще ложились в основу картин. «Болезни роста»: «аттракционность», «балаганность» ранних фильмов и встречающаяся среди них кинопродукция откровенно порнографического содержания, – под давлением общественности уходили в прошлое. Постепенно сформулировался запрос на киноматериал, освещающий российские реалии. (Лихачёв 1927: 27, 32, 42.)

В 1907 году фирма «Гомон» порадовала своих зрителей новинкой: четыре документальные киноленты вышли в прокат. Это были первые кинохроники на российскую тематику: «Смотр войскам в высочайшем присутствии перед Зимним Дворцом», «Торжественная процессия крестного хода в Киеве 15 июля 1907 года», «Смотр войскам в высочайшем присутствии в Царском Селе» и Третья Государственная дума». Убедившись в прибыльности проката фильмов с местной новостной повесткой, представители фирмы «Гомон», а вскоре и их коллеги по цеху из других кинофирм, принялись выпускать хронику российской жизни на регулярной основе. (Лихачёв 1927: 40, 41.) Одновременно с этим делаются попытки создать и художественные фильмы на российском материале. Так, фабрика «Пате» в феврале 1908-го года выпустила на рынок фильм «Донские казаки», который имел успех у публики и принёс хороший доход производителю. Примерно в это же время на горизонте русского кинопроизводства появляется первая фигура из России: А.О. Дранков (1886-1949). Журналист и фотограф со стажем, он открывает первое в России «синематографическое ателье», которое начинает выпускать документально-событийные хроники, постепенно завоёвывая рынок кинопроката с российской новостной тематикой. (Там же: 42,43.) Параллельно с этим Торговый дом «Ханжонков и К», основанный в 1906 году кинолюбителем и коммерсантом отставным офицером Александром Алексеевичем Ханжонковым (1877-1945), и занимавшийся до тех пор снабжением клиентуры кинооборудованием, перепродажей, копированием и прокатом кинолент, а также переводами надписей, используемых в «немом кино» зарубежного производства, — делает первые, но неудачные попытки на поприще кинопроизводства. Между предпринимателями завязываются: знакомство, сотрудничество и конкуренция. (Ханжонков 1939: 5, 21.)

Конкурентное давление на российский кинорынок оказывают также «кинофабрики» северной Америки, Италии, Франции. Созданная в 1908 году французская кинокомпания «Фильм д'Ар» (*Film d'Art*) вознамерилась создать «художественный фильм», для чего привлекла к сотрудничеству «лучших из лучших»: артистов, режиссёров, художников. Писатели Э. Ростан (*Edmond Rostand*) и А. Лаведан (*Henri Lavedan*) согласились участвовать в проектах фирмы в качестве сценаристов. Первой работой, вышедшей с производственных мощностей фирмы «Фильм д'Ар» была кинокартина «Арлезанка» (*L'Arlésienne*). Прокатом этой картины в России занималась фирма Ханжонкова. Вторым художественным фильмом фирмы «Фильм д'Ар»,

оказавшимся на российском кинорынке благодаря усилиям Торгового дома «Ханжонков и К» был фильм «Убийство герцога Гиза» (*L'Assassinat du duc de Guise*). Благодаря профессиональной работе актёров, сценаристов, операторов, режиссёров и всего состава, занятого в создании этих картин, их успех был предопределён. (Лихачёв 1927: 46,47.) Осенью того же года Ателье Дранкова выпустило в прокат свою первую художественную картину «Понизовая вольница» (Стенька Разин), получившую не меньший успех у зрителей, чем картины французских коллег (Ханжонков 1937: 22).

Первые российские киностудии испытывали «кадровый голод». Для съёмок приходилось использовать «театральный ресурс»: картины снимались зачастую в помещениях театров и с театральными же декорациями. (Лихачёв 1927: 143.) Театральным осветителям приходилось переучиваться под нужды киносъёмки. Ни режиссёры, ни актёры не имели опыта работы с камерой, и это при том, что именитые актёры вообще считали зазорным сниматься в кино. Сценарии писались «на коленке» кем-нибудь из персонала. (Лебедев 1965: 42, 43.) Роли на съёмочных площадках в первые годы не были очерчены: где заканчивается ответственность оператора и начинается сфера ответственности режиссёра или актёра. Так, например актёр Чардынин, о котором речь пойдёт ниже, принимал участие в постановках и в качестве режиссёра. (Ханжонков 1937: 23,36.)

Согласно воспоминаниям А.А. Ханжонкова (1937: 66), в 1909 – 1911 гг. он занялся реорганизацией своей компании, привлечением к сотрудничеству квалифицированных и мотивированных специалистов. Первым в России он начал снимать неприбыльные с точки зрения коммерции, но важные с точки зрения образовательной, научные фильмы, для чего учредил отдел научного кино и нанял для этого предприятия специалистов. Растущее производство, подстёгиваемое растущим, несмотря на жёсткую конкуренцию, спросом на продукцию Торгового дома «Ханжонков и К», требовало расширения производственных мощностей. Для съёмок он построил не только съёмочный павильон в Москве, но и загородную летнюю студию с природным ландшафтом и деревенской натурой.

В 1910 г. в поле зрения Ханжонкова попадает некто Владислав Александрович Старевич (1882 – 1965), – разносторонне одарённый человек, трижды побеждавший в конкурсах рождественских костюмов, работавший на тот момент чиновником

казённой палаты. Владислав Старевич смолоду увлекался энтомологией, хорошо рисовал карикатуры, делал макеты, и быстро без посторонней помощи освоил фотографию и операторское искусство. Ханжонков предложил ему работу на студии и получил утвердительный ответ. Уже в 1912 году состоялся дебют Старевича. По своему сценарию он отснял мультипликационный фильм «Прекрасная Люканида» или «Война рогачей с усачами», в котором главные роли исполняли жуки. Это был первый известный случай «объёмной» мультипликации, вписавший имя Старевича в историю мирового кино. Вскоре появились и другие работы художника-мультипликатора: «Месть кинооператора», «Рождество обитателей леса», «Стрекоза и муравей» и другие. Фильмы Старевича быстро расходились по всей России, а «Стрекоза и муравей» и «Люканида» были проданы на европейский и американский рынки. Творческая деятельность «повелителя манекенов» не ограничилась работой с послушными куклами: он стал принимать участие и в игровых картинах в качестве режиссёра, оператора или актёра. (Ханжонков 1937: 66.) Самобытный творческий потенциал Старевича проявлялся и в его режиссёрской ипостаси. В 1913 г. он снимает два игровых кинофильма по одноимённым произведениям Гоголя: «Страшная месть» и «Ночь перед Рождеством», в которых использует элементы комбинированной съёмки и мультипликации. Работая над этими картинами, Старевич, как и в работе с куклами, берёт всё в свои руки. Он, как человек-оркестр, исполняет роли: сценариста, режиссёра, оператора и художника. Новаторство и мастерство, с которыми картины были выполнены, не остались незамеченными ни в среде коллег по цеху, ни среди зрителей. Торговый дом Ханжонкова пополнила свою фильмографию двумя успешными картинами. (Лебедев 1965: 66.)

С начала своей коммерческой деятельности и до начала первой мировой войны фирма Ханжонкова параллельно с прокатным бизнесом выпустила более семидесяти картин, заняв тем самым первое место в России по объёму производства. Будучи убеждённым патриотом, Ханжонков выбирал для сюжетов своих картин материал из русской классической литературы и из наиболее ярких страниц отечественной истории. В своей работе он обращался к произведениям А. Пушкина: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Домик в Коломне», М. Лермонтова: «Маскарад», «Боярин Орша», «Песня про купца Калашникова», Л. Толстого: «Власть тьмы», «Фальшивый купон», А. Островского, Н. Некрасова, Ф. Достоевского, Н. Гоголя. Помимо

игровых, исторических и научных лент Ханжонков выпускал также хронику. (Лебедев 1965: 17.)

3.2. «Крёстный отец» российского кинематографа

В пылу конкурентного противостояния между Ателье Дранкова и Торговым домом Ханжонкова Дранков «заходит с козырей»: он снимает 144-метровый фильм: «День 80-ти-летия гр. Л.Н. Толстого», который производит фурор среди зрителей и прессы. До него этого не делал никто. Впрочем, пресса не сразу поверила подлинности кадров с великим писателем; у многих не укладывалось в голову, что Толстого можно вот так показывать на экране, «словно какого-то зверя из зоопарка». (Лихачёв 1927: 45.) Шёл 1908 год; «сезон кино-охоты» на Льва Толстого был открыт. Несмотря на многочисленные просьбы, разрешения на новую съёмку писателя долгое время не выдавалось. Папарацци тех лет были вынуждены ждать. В сентябре 1909 г. такое разрешение было получено оператором фирмы братьев Пате. О том, чтобы Толстой стал «позировать» перед камерой, не могло быть и речи, но заснять, как писатель в экипаже отправляется из своей усадьбы на станцию, где он прохаживается по перрону, в ожидании поезда, затем садится в поезд и уезжает в сторону Москвы, – операторам Пате удалось. Позитив этого короткометражного фильма, прежде чем пустить на рынок, отвезли в Ясную Поляну, где состоялся его показ, вместе с некоторыми другими лентами. Толстой остался доволен увиденным. (Лурье 1939: 713-715.)

Пока Толстые находились в Москве, Дранкову удалось уговорить Софью Андреевну на то, чтобы отснять Льва Николаевича в Москве. Когда Дранков привёз в Ясную Поляну отснятый материал, он, по просьбе Софьи Андреевны, взял с собой некоторое количество другого киноматериала для показа, в ходе которого Толстой начал склоняться к пониманию полезности кинематографа, особенно в части просветительства и отображения русской действительности такой, какая она есть, во всех её проявлениях, без выдумок и прикрас. (Там же.) Дранков вспоминал, что, услышав слова Толстого о русской действительности, тут же предложил ему написать сценарий к небольшому фильму на озвученную тему, что писатель, не откладывая, и

сделал. А уже через час они отсняли киноматериал к фильму «Крестьянская свадьба», причём режиссировал процесс съёмок сам Лев Толстой. Это был первый фильм, сценарий которого написал именитый писатель, проторив тем самым дорогу для последующих писателей-сценаристов (Куприна, Андреева и др.). (Лихачёв 1927: 148.) В апреле того же года Л. Андреев посетил Толстого. Они подолгу говорили о кино; Толстой с интересом выпрашивал гостя о ситуации с кинематографом, а потом признался, что много думал о предмете, и решил написать для кинематографа. (цит. по Лурье 1939: 716.) Намерению великого писателя не суждено было сбыться: 7-го ноября 1910 г. он скончался на станции Астапово. «Сезон кино-охоты» на Льва Толстого закрылся с его уходом, выбросив напоследок уже 10-го ноября на московский прокатный рынок сенсационную хронику последних дней и похорон писателя. (Там же.)

Нет ничего удивительного в том, что Лев Толстой и «Великий Немой» в какой-то точке сошлись. Ведь поиск писателем новых форм выражения, приведший его к художественной форме в повести «Фальшивый купон», близкой к киносценарию, — предвосхитил появление самого синематографа. А фраза, сказанная Толстым в разговоре с Андреевым по поводу необходимости чтеца в кинематографе: «[...] без текста невозможно» (цит. по Лурье 1939: 716), — предварила появление звукового кино. Путь, приведший писателя к встрече с кинематографом, оставил след и в его творчестве. Режиссёр Михаил Ромм (1901-1971) (1982: Т3) заметивший кинематографичность в таких романах Толстого как «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение», считал его своим «учителем кинематографа» (Ромм 1982: Т1, 377). Ему также принадлежат слова: «[...] Толстой — это неоценимое наглядное пособие для изучения начал кинематографического монтажа, мизансцены, мизанкадра и всей композиции киноэпизода» (Там же: 381). Многие исследователи и деятели кино подписались бы под сказанным; так, режиссёр Сергей Аполлинариевич Герасимов (1906-1985) (1978: 3-13) писал: «Я убеждён, что Толстой завещал нам не только великие принципы литературного творчества, но и заложил основы современного кинематографического искусства».

Сказанное выше, а также интерес к Толстому как к писателю и как к мыслителю, известность и узнаваемость его произведений, — всё это не могло не привлечь к

последним внимания «киноделателей» всех уровней таланта и порядочности. В дореволюционный период, как сообщалось выше, было выпущено 27 кинокартин, «инсценированных» (Здесь мы одолжим термин Лурье «инсценировка», наиболее соответствующий кинопостановкам того периода в силу причин, которые будут указаны ниже) по 18-ти произведениям Толстого. (Лурье 1939: 721.) Не обошлось и без скандалов и запретов. Данное исследование не будет останавливаться на этих подробностях; о них с избытком сообщают Лихачёв (1927: 83,104), Лурье (1939: 718-721) и Сараскина (2012: 98-111). Одним из 27-ми фильмов, поставленных в указанный период, был фильм «Фальшивый купон», инсценированный по одноимённой повести Толстого.

3.3. Фильм «Фальшивый купон» 1913 г.

О кинофильме «Фальшивый купон», снятом силами торгового дома «Ханжонков и К» по одноимённой повести Льва Толстого, известно немного. О нём упоминают Б.С. Лихачёв в своей книге «Кино в России» (1927), С.Я. Лурье в статье «Толстой и кино» (1939) и Н.А. Лебедев (1965) в первой главе книги «Очерк истории кино СССР»: «Кинематограф дореволюционной России (1896-1917)». Есть упоминание о нём и в электронном реестре «www.kino-teatr.ru», и на некоторых добросовестных зарубежных сетевых ресурсах, таких как «neueslernen.org» или «tolstoy-studies-journal.com». Сама лента считается утерянной; и сообщаемые о фильме ограничиваются перечислением имён режиссёра, оператора и двух актёров в главных ролях. Б.С. Лихачёв (1927: 55) указал также длину фильма: 1182 метра. Сам Александр Ханжонков в своих мемуарах (Ханжонков 1937) не упоминает об этом кинофильме.

Сравнивая российские кинофильмы начала 20-го века с работами западных коллег Ю. Цивьян (2002: 2) отметил важную особенность в первых – концовку: она почти никогда не бывает «счастливой». Нам мало что известно о киноленте «Фальшивый купон», производства «Дома Ханжонкова», но эту деталь подтвердить несложно: в «либретто» к фильму, опубликованному в 11-ом номере журнала «Новости экрана»

(1913: 5), повествование обрывается на сцене с суицидальными приготовлениями Степана (См. приложение 1). Следует отметить, что из массива исследовательской литературы по теме, проработанного в ходе исследования, ни в одной из статей, каталогов или каких-либо прочих работ, в которых есть упоминание об этом фильме, нет информации ни о сюжете, ни о «либретто» названного фильма. И исходя из редкости и научной ценности «либретто» к фильму «Фальшивый купон», мы поместили его копию в приложении к данной работе.

Сюжет, изложенный в «либретто», представляет собой жалкую «выжимку» первоисточника: все сложные перипетии судеб персонажей, хитросплетения их сюжетных линий – отброшены. Выделена одна незамысловатая линия развития действия.

Митя, задолжав другу деньги, и не имея другого способа расплатиться с ним, подделывает с другом – Махиным – купон, пририсовав к нему единичку. (Там же.) Начало почти полностью совпадает с повестью, только источник разрастающегося зла – письмо от губернатора и отец Мити, раздражённый этим письмом – опущены. Купон далее проходит через руки продавца «художественного» магазина, который, заметив подделку сбывает его продавцу дров – Ивану Миронову. Как видно, авторы «либретто» опустили излишние подробности и выделили главную линию сюжета.

Далее действие развивается, сопровождая сюжетную линию Ивана из повести до их роковой встречи со Степаном. За убийство Ивана Степана помещают в острог, из которого он, по прошествии времени, выходит в смятённых чувствах. «Либретто» ищет для него оправдания: «Куда ему идти? За какое ремесло взяться ему? Насколько лет каторжной жизни отучили его от крестьянского труда и от всякой полезной деятельности. Он начинает заниматься грабежом [...]» (Новости экрана 1913: 5). Здесь авторы «либретто» делают маленькую попытку продемонстрировать один из посылов повести Толстого: обречённость персонажей на ту или иную судьбу, отсутствие реального выбора в их поступках. Забегая вперёд, скажем, что к этим сквозным мотивам: отсутствию выбора, «кармической» по Прокопчуку предрещённости событий, «логике обстоятельств» по Пичугину в повести и в её киновоплощениях – мы будем обращаться неоднократно по мере продвижения в нашем исследовании.

В отличие от источника, в «либретто» нет никаких подробностей ни разбоя, ни убийств, совершённых Степаном от чувства безнаказанности. Есть лишь сообщение, что он стал заниматься грабежом, а однажды решил ограбить «бедную барыню»,

живущую вместе со своими племянницами, на скромную пенсию. (Там же.) Помимо неточностей в сравнении с повестью, допущенных авторами «либретто» в сцене ограбления дома женщины: зять, отец и дети в «либретто» не фигурируют, – была сохранена неточность, допущенная самим Толстым: судьбы некоторых персонажей, проживавших с женщиной, остались после разбойного налёта Степана неясными. У Толстого это судьбы отца-пьяницы и детей, а в «либретто» – судьба второй племянницы. Степан убивает ножом «барыню» и одну из её племянниц, овладевает деньгами и скрывается. (Там же.) Вскоре его начинают одолевать муки совести; он погружается в тяжёлый сон, а пробудившись, – видит убитую им «барыню», произносящую свои предсмертные слова: «Зачем ты губишь чужие души и свою собственную?!» (там же). Он бросается бежать от призрака, забегает в трактир и признаётся в содеянном уряднику, находящемуся там. В остроге он, преследуемый призраками и нечистой силой, решает свести счеты с жизнью: «он снимает кушак и затягивает на шее мёртвую петлю». (Там же.)

Очищенный от всякой рефлексии сюжет «либретто» проложен самым прямым путём «линии зла» в повести. В нём не прозвучало ни упрёка Толстого в сторону социальной разрозненности общества и социальной же несправедливости, ни антиклирических размышлений автора, ни критики верховной власти, ни назидательного посыла, присутствующего в повести. Спор, которому посвящена первая часть данной работы был разрешён авторами фильма радикально и однозначно: «линия добра», вторая часть повести – коммерчески непригодный и невостребованный материал.

Примерно на эту же диспропорцию в современных данному фильму картинах пеняет критик киножурнала Сине-фоно С.М. Никольский (Сине-фоно 1913: 26):

Пробегаая весь намеченный репертуар – с обидой констатируем, что почти весь он, т.е. все эти с громкими названиями драмы [---] – исключительно рассчитаны на игру наших нервов. Убийства, падения, жуткие минуты одиночества, угрызений совести, [...] смерть в её разных проявлениях – [---] всё это имеет главной целью играть на нервах публики, т.е. держать её в состоянии нервного аффекта. Чем более «захватывающ» сюжет, [---] тем картина имеет бóльшие шансы на успех, тем более её тираж.

[---] Исключительно воспитывать свою аудиторию на созерцании одних только минусов жизни – значит сознательно закрывать глаза и клеветать на жизнь.

Авторы фильмов этого жанра пытались внести на экран элементы реализма; их действие развивалось в среде провинциального купечества, крестьянства, ремесленников и иногда рабочих. (Лебедев 1965: 27.) Коммерческое чутьё авторов картины безошибочно определило генетическую принадлежность повести «Фальшивый купон» к «народным рассказам» и они украсили фильм сказочными элементами: призраками наяву убитой «барыни» и нечистой силы, сузив тем самым и без того ограниченный сегмент целевой аудитории. По определению Н.А. Лебедева (там же), в этот сегмент входили: зрители окраинных кинотеатров, городская прислуга, приказчики, мелкие торговцы и «наиболее отсталые группы городских рабочих».

Картина «Фальшивый купон» была анонсирована как драма в трёх частях, с частями: «Цепь случайностей», «Конокрад» и «Убийца» (Новости экрана 1913: 13). Историки кино сходятся во мнении, что «экранизация» тех лет представляла собой нечто вроде иллюстраций или рисунков в книге, подобно которым они воспроизводили наиболее яркие и узнаваемые ситуации, эпизоды и сцены. Другими словами, они были инсценировками ряда эпизодов из того или иного литературного произведения. В результате такого подхода роман «Анна Каренина» уместился на киноленте длиной 350 метров одноимённого фильма, выпущенного в 1911 г., а показ его занимал четверть часа. Роман «Преступление и наказание» был спрессован в одноимённый кинофильм 1910 года выпуска длиной 197 метров, длившийся неполных 8 минут. (Лебедев 1965: 50.) К 1913 году метраж фильмов увеличился; «Фальшивый купон», например, был уже припл. в 3 раза протяжённее «Анны Карениной» 1911 года, но об экранизации повести, судя по «либретто» к фильму, говорить не приходится.

Справедливости ради нужно отметить, что «либретто» – это сюжетный костяк фильма, который в процессе съёмки мог быть усложнён. В пользу этого, например, говорит упоминание в списке действующих лиц, приложенных к «либретто», – отца Мити Смоковникова – «Председателя Казённой Палаты» (Новости экрана 1913: 5), отсутствующего в самом тексте «либретто».

Об исполнении данной кинокартины нам приходится только догадываться, а также полагаться на вкус критика журнала Сине-фоно (1913: 29,30) некоего С. Л.:

В программе очередная лента собственного производства [Акц. о-ва «А. Ханжонков и К»] «Фальшивый купон», инсценированная по произведению Л.Н. Толстого. Отличительная черта этой инсценировки – строгая обдуманность, как в постановке картины, так и в самой

передаче сюжета. Картина, кроме того, прекрасно разыграна. Если бы эту ленту видел сотрудник журнала «Театр и Искусство» г. Негорев, то он, пожалуй, переменял бы свой взгляд на кинематограф. Картина будет иметь успех.

Фильм «Фальшивый купон» был поставлен режиссёром Петром Чардыниным (1873-1934), опытным актёром и режиссёром провинциальной сцены. На счету Чардынина только за дореволюционный период его творчества свыше ста поставленных картин. Помимо плодovitости, он отличался профессионализмом и своими авторскими приёмами. (Лебедев 1965: 40.) Об игре российских актёров 1910-х известно, что она была отмечена так называемым «Русским стилем», отличавшимся от стилей актёрской игры зарубежных коллег, своей статичностью, отсутствием лишних, а зачастую, и вообще каких-либо движений. Эта манера восходила к традиции психологических пауз Московского художественного театра и создавала неповторимую атмосферу заторможенности на экране. (Цивьян 2002: 10.)

Оператором фильма был Владислав Старевич, известный на тот момент своими мультипликационными успехами, а также режиссёрской работой, протекающей, в том числе, параллельно работе оператором. На рекламной странице Торгового дома Ханжонкова в журнале «Сине-фоно» (1913: 10, 11) размещены объявления премьер двух фильмов одновременно: «Фальшивый купон» и «Страшная месть», в создании которых Старевич принимал участие: в первом – в качестве оператора, а во втором – в качестве режиссёра.

Нам представляется, что существует вероятность того, что Старевич, привыкший всё на своей съёмочной площадке делать сам, выполнять функции и режиссёра, и художника, и осветителя, учитывая также размытость границ ролей участников съёмочной группы, – мог взять на себя «при живом режиссёре» Чардынина на площадке роль помощника режиссёра и участвовать, в качестве такового, в съёмочном процессе помимо своей операторской ипостаси. Такая гипотетическая конфигурация интересна тем, что Владислав Старевич, «повелитель марионеток», привыкший работать с послушными и безвольными куклами, марионетками, макетами, ставивший даже фильм с участием живых актёров, которых он заставлял двигаться как манекенов на шарнирах (Багратион-Мухранели 1999), мог повлиять на воплощение в фильме идеи Толстого, осязаемой на страницах повести «Фальшивый купон», –

идеи, что участники событий повести практически лишены возможности выбора, что они, как фигуры на шахматной доске, находятся во власти бóльших и высших сил. Это всего лишь гипотеза, интересная, как нам кажется, даже для рассмотрения только в указанной связи. Но вся эта гипотетическая конфигурация заиграет новыми красками, когда мы в ходе исследования обратимся к постановке фильма Робера Брессона «Деньги», автор которого вообще не использовал в своих фильмах профессиональных актёров, а вместо них на роли набирал людей, далёких от кино, называя их моделями.

3.4. Фильм «Il falso cupone» 1914 г.

Информация о фильме, снятом в Италии в 1914-м году по мотивам повести Толстого «Фальшивый купон», полученная в распоряжение данного изыскания из статьи исследователя Франсуа-Денёв (2010: 243) о последнем из киновоплощений названной повести – фильме Аку Лоухимиеса «Вечная мерзлота» (*Paha Maa*), – при первичной проверке подтвердилась: сетевые кино-реестры (Cine ZOOlogie и IMDb) содержали регистрационную информацию о фильме с названием «Il falso cupone»:

Страна: Италия

Дата выхода: в Италии - март 1914 г., во Франции – 13-е марта 1914 г. (*Le faux billet*), в Испании – март 1914 г. (*El falso cupón*), в Великобритании - март 1914 г. (*The Altered Note*).

Фильм произведён в компании: «Чинес» (*Società Italiana Cines*)

Жанр: драма

Дальнейшие поиски информации долгое время не приносили плодов: сетевые фильмографии всех четырёх стран, каталоги немых кинофильмов, сетевые поисковики оцифрованных киножурналов на запросы не давали никаких результатов; тем же исходом увенчались просмотры публикаций о раннем итальянском кинематографе, киноафиш тех лет во всех четырёх странах и поиск критических статей по этому фильму. Ситуация осложнялась тем, что поиск кинофильма в связке с его

источником, повестью «Фальшивый купон», происходил на языке одной из четырёх стран, а прокатное наименование фильма далеко не всегда соответствует переводу его первоначального названия. Более того, вариаций переводов наименования повести «Фальшивый купон» в некоторых языках – избыточное количество. Так, например, по-английски название повести может звучать как: «The Forged Coupon», «The Counterfeit Bill» или «The Altered Note». На финский язык название повести переводилось как: «Väärä kuponki» и «Väärennetty korkolippu». Помимо уже указанного названия фильма – «Il falso cupone», повесть издавалась на итальянском языке также под названиями: «La cedola falsificata», «Denaro falso», «La cedola falsa» и «Il cupone falso».

Единственным промежуточным результатом поисков явилась запись в запланированном репертуаре парижского кинотеатра «Société Cinès» (по адресу 8, rue Saint-Augustin, Paris) на 13 марта 1914-го года о показе картины «Le faux billet», длиной 650 метров (Le Film 1914: 9). Упоминания об авторе повести в этой записи не было. Название кинотеатра могло свидетельствовать о принадлежности показываемой кинопродукции киностудии «Чинес». Также дата выпуска и название соответствовали информации сетевых кино-реестров. Но, учитывая тот факт, что на итальянских ресурсах не нашлось никакой информации об интересующем нас фильме, а также то, что упоминание о нём было только на франкоязычном источнике, как и то обстоятельство, что, несмотря на принадлежность первоначальной статьи, лёгшей в основу поиска данного фильма, к ряду работ по творчеству Толстого, напечатанных в сборнике статей томского гос. университета, автор её – Корин Франсуа-Денёв (*Corinne Francois-Denève*) – аффилирован с французским же университетом (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines⁸), – говорить о перекрестной референции, подтверждающей былое существование фильма не приходилось. Требовались более убедительные доказательства, выходящие за рамки «французской парадигмы». Метод поисков нуждался в коррекции.

При просмотре журналов и каталогов в ручном – постраничном – режиме, приведшем ранее, в случае с предыдущим фильмом, выпущенном в России в 1913-м году, к полезной находке «либретто» фильма и критики на него, – на одном из итальянских архивных порталов (Portale cinema muto italiano) в первой части

⁸Ситуация – на момент написания означенной статьи, сейчас Коринн Франсуа-Денёв преподаёт в Университете Бургундии в Дижоне (*Université de Bourgogne, Dijon*)

фильмографического каталога немого итальянского кино за 1914 год (*Il cinema muto italiano* 1993: 193, 194) была обнаружена учётная запись о фильме «*Il falso sirone*». В ней значились: дата выхода фильма – 16.02.1914, метраж – 650 м., в главной роли – Амлето Новелли (*Amleto Novelli*), компания-производитель – «Чинес», Рим. Также сообщалось произведение, по мотивам которого фильм был поставлен: «рассказ» Льва Толстого. На месте, где у других фильмов стоит регистрационный номер в реестре цензора, – значилось: «не допущен».

Далее приведён синопсис фильма, взятый из «Бюллетеня Чинес» за февраль 1914 года (цитата по *Il cinema muto italiano* 1993: 194):

Два студента, нуждаясь в деньгах, подделывают банкноту, стоимостью в 2 рубля 50 копеек, приписав единичку перед двойкой и увеличив тем самым его номинацию до 12-ти рублей 50-ти копеек. Они ухитрились пустить этот фальшивый купон в оборот, даже не предполагая, причиной каких несчастий станет их поступок. Принявший от них банкноту продавец магазина, обнаружив подделку, злонамеренно избавляется от него, расплатившись купоном с бедным крестьянином, торгующим дровами. Крестьянин пытается избавиться от подозрительного купона, но попадает под стражу, и будучи неспособен доказать свою невиновность, отправляется на несколько лет в тюрьму. Освободившись, он, за неимением работы, берётся за конокрадство; однажды его загоняют, как зверя, в западню, и он принимает страшную смерть от рук хозяина лошадей, которого, в свою очередь, берут под арест и осуждают на тюремный срок. Отбыв наказание и освободившись, тот превращается в чудовище. Для того, чтобы завладеть несколькими рублями, он вырезает целую семью. Раздираемый угрызениями совести и потеряв голову от водки, он сознаётся в преступлениях и лишает себя жизни. Все эти преступления и несчастия были вызваны к жизни почти неосознанным проступком, совершённым двумя студентами, которым не доставало денег. [Перевод наш. – В.С.]

Автор «интерпретации», представив химически чистую фабулу повести, обнажил также писательский инструментарий: ведь если писатель не будет своё мировидение, свои мудрствования и разглагольствования нанизывать на увлекательный сюжет, то художественное произведение превратится в трактат и потеряет часть своей аудитории. Целевая же аудитория данного фильма, похоже, немногим отличалась от аудитории фильма, поставленного российскими коллегами годом ранее.

Представленная сюжетная выжимка не лишена динамики и драматизма, и могла просто не содержать некоторых усложняющих сюжет подробностей, воплощённых в самой картине. Метраж ленты, впрочем, накладывал определённые ограничения на возможность чрезмерного усложнения сюжета картины. Возникает также вопрос: было ли действие фильма перенесено на итальянскую почву, или это были своего рода «хроники дикой Тартарии»? В пользу последней версии говорит концовка с угрызениями совести, водкой и суицидом, а также номинация банкноты в рублях. Н.А. Лебедев (1965: 31-32) пишет, что в период с 1909 по 1913 гг. фирма Пате уже предпринимала попытки постановок сюжетных кинолент с российской тематикой. В них, независимо от эпохи, действующие лица были одеты в косоворотки, сарафаны и кокошники; приветствовали друг друга поклонами в пояс, пьянствовали и пили чай за самоваром. Проблема была в том, что эти ленты были предназначены для российского кинорынка, и даже самая невзыскательная публика протестовала против такой «продукции». Возможно, те же ленты были бы встречены на западном кинорынке иначе.

В отличие от российской киноинтерпретации повести Толстого «Фальшивый купон», итальянские коллеги уловили и подчеркнули назидательный посыл автора повести: в таком маленьком тексте они дважды упомянули о причинно-следственной связи между маленьким злом, совершённым неосознанно, под давлением обстоятельств, и страшными преступлениями, совершёнными человеком, попавшим во власть зла. Помимо этого, итальянские интерпретаторы вернули действие картины в лоно реализма – без призраков и нечистой силы.

Читая итальянскую версию краткого содержания фильма трудно отделаться от мысли, что сценарий итальянской картины был, как минимум, «сильно инспирирован» содержанием сценария российской картины, вышедшей годом ранее. В пользу этой гипотезы свидетельствует их схожесть. Краткость в этом случае объясняется метражом, который в итальянском варианте прибол. в два раза меньше, чем в российском. «Попасть под влияние» российской версии представители фирмы «Чинес» могли в России, поскольку, как мы сообщали ранее, представительство этой фирмы находилось в Москве уже с 1907 года. Этой же трактовкой может объясняться дистрибуция картины «Il falso sirone» на рынки Испании, Франции и Великобритании,

но не на российский рынок. Кроме того, согласно информации сайта института перевода (<https://db.institutpervoda.ru/search/books/1312/>), первый перевод повести «Фальшивый купон» на итальянский язык был сделан только в 1931-м году.

То обстоятельство, что фильм «*Il falso cupone*» не оставил в Италии никаких следов ни в прокатных каталогах, ни в критике того времени, ни в историографии по теме, объясняется запретом цензуры, под который попало прокатное разрешение, действующее на территории Италии, но не на территориях Франции, Испании и Великобритании. Об этом запрете сообщила приписка к учётной записи в каталоге «*Il cinema muto italiano*». (1993: 194.)

Касательно воплощения задуманного сюжета на плёнке, в силу отсутствия какой-либо критики о картине, а также, поскольку она считается утерянной, исследование может опираться только на косвенные свидетельства. Например, интересно будет узнать, в каком окружении других работ творческого коллектива «Чинес» расположен фильм «*Il falso cupone*».

Период 1909-1915 гг. исследователи называют «Золотым веком» итальянского кинематографа. Последний чувствовал себя «на равных» с французскими, английскими и американскими кинопроизводителями. Конкурентным преимуществом итальянской кинопродукции, помимо их «полнометражности», было то, что картины ставились на историческом и классическом материале: «Инферно» (*L'Inferno*, Milano Films, 1911), «Последние дни Помпеи» (*Gli Ultimi Giorni di Pompei*, Ambrosio, 1913), «Камо Грядеши?» (*Quo Vadis?*, Cines, 1913), «Кабрия» (*Cabria*, Itala Film, 1914). (Tomadjoglou 2000: 262.)

Руководство «Чинес» последовательно проводило политику реорганизации персонала и повышения его профессионального уровня, улучшения качества кинопродукции не только на техническом и художественном, но и тематическом уровне (там же: 269). Из первой части данной работы мы помним, какую реакцию критики вызвали тенденциозность, дидактичность, религиозность, приписываемые позднему творчеству Льва Толстого (См. гл. 2.5.). Интересно, что тот же «дидактически-религиозный» разворот тематики компании «Чинес» вызвал диаметрально противоположную реакцию критики и зрителей. С успехом прошли показы таких фильмов как «Джозеф в Египте» (*Giuseppe Ebreo*, 1911), «Камо Грядеши?» (*Quo Vadis?*, 1913), «Кай Юлий

Цезарь» (*Cajus Julius Caesar*, 1914). Целью такого «разворота» было привлечение зрителя из более высоких социальных ниш. (Там же.) В контексте попытки установления художественного и качественного уровня киновоплощения повести «Фальшивый купон», произведённого усилиями компании «Чинес», интересен факт, что главные роли в одном из первых, по определению критиков кино, «блокбастеров» в истории кино – «Камо грядеши?» – и в фильме «Il falso suppone» исполнил один и тот же актёр: Амлето Новелли. Ситуация, в которой именитый актёр, снявшийся в 1913-м году в главной роли фильма, имевшего успех на нескольких континентах, соглашается в 1914-м году – на пике своей славы – сняться в откровенно некачественном «кинопродукте», – обладает малой степенью вероятности.

На примере двух представленных попыток перевода литературного материала на язык кино можно говорить о складывающейся тенденции. Очевидно, что для киноформата, выбранного в обоих случаях, с их целевой аудиторией, наилучшим образом подходит «остросюжетная» часть содержания повести, не отягощённая сюжетными ответвлениями, которые, к тому же, в рамках немого кино были бы, возможно, непонятны и неубедительны. Объяснение отсутствия в действии картин материала из второй части повести Толстого – «линии добра» – лежит скорее в плоскости ограниченности средств передачи психологических тонкостей в кино без звука, чем в принципиальных разногласиях авторов картин с художественными предпочтениями Толстого позднего периода.

3.5. Фильм «Приключения десятимарковой купюры» (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines*) 1926 г.

Прежде чем рассматривать означенный фильм, следует оговориться: связь его сценария с повестью «Фальшивый купон» заявлена самим автором сценария Бела Балашем (1972: 159), и не является бесспорной. Ниже мы покажем более тесную и очевидную связь балашеского сценария с сюжетной традицией, сложившейся в литературе, а затем, и в кинематографе, – традицией построения нарратива вокруг денежных знаков, меняющих своих владельцев.

Часовой фильм с двадцатью действующими лицами был снят на киностудии «Дефа» (*Deutsche Vereines-Film AG*) (*Defa*) при участии продюсера Карла Фройнда (*Karl Freund*), режиссёра Бертольда Фиртеля (1885-1953) и аврора сценария Бела Балаша (1884-1949). В главных ролях снялись Агнес Мюллер, (*Agnes Mueller*), Мэри Нолан (*Mary Nolan*) и Вальтер Франк (*Walter Franck*).

Герберт Бауэр (*Herbert Bauer*) – венгерский поэт, драматург, критик и теоретик кино, известный также под именем Бела Балаш (Balázs 1972: 155-159), – написал сценарий к этому фильму в русле своей теории о «чистой кинематографии»: освобождённой от эпического и драматического содержания, оторванной от литературы, – кинематографии без главного героя. В этом аспекте Балаш действительно приблизился к повести Толстого «Фальшивый купон», на которую он ссылаясь, как на источник «первого импульса», побудившего его к написанию сценария. Примечательно, что, стремясь преодолеть «литературоцентричность» кинематографа того времени, Балаш прибег к посредничеству литературного же произведения, которое, впрочем, обнаруживало признаки «кинематографичности» (См. гл. 2.4.). Примечательно также то, что Балаш первым предложил хождение фальшивого купона толковать как хождение денег. Как мы увидим в следующей главе, это толкование будет подхвачено и исследователями, и режиссёром Робером Брессоном, который свою версию киновоплощения повести назвал именно: «Деньги».

В 1926-м году в кино считалось новинкой компоновать сценки из жизни разных, практически ничем, кроме циркулирующей банкноты, между собой не связанных людей, как бы нанизывая их разрозненные жизненные ситуации на историю хождения этой купюры. Такой композиционный метод «поперечного среза» позволяет

создать иллюзию «натуралистической достоверности» происходящего на экране. (Там же.) Более того, подобный показ «нашинкованной» реальности неизбежно – через сопоставление – приведёт к насыщению киноматериала социально-смысловым подтекстом, что совпадает с интенцией и автора «Фальшивого купона». В отличие от повести Толстого, «фрагментарная» реальность картины взята только из городского быта. Также само хождение купюры из рук в руки не несёт в себе никаких фаталистических рисков для персонажей фильма; это только средство перемены фокализации.

Действие фильма начинается с того, что юная Анна получает своё первое жалование – «новёхонькой» десятимарковой купюрой. Она отдаёт её матери, живущей в нужде, которая укладывает банкноту в Библию. Брат Анны, «идущий по наклонной», выкрадывает купюру и покупает на неё нож. Банкнота продолжает менять своих владельцев. Брат тем временем становится убийцей, и банкнота, взятая у его жертвы, опять попадает ему в руки. Анна теряет из-за брата работу, а их мать – накладывает на себя руки. Попад в двусмысленную ситуацию с одним «доброжелателем», Анна отдаёт себя во власть человека, который её любит. Он помогает ей вернуть заложенную в ломбард мебель, для чего жертвует свои имуществом. Среди денег, вырученных им за его велосипед, – десятимарковая купюра Анны. (G., Film-Kurier 1926, 253.)

Согласно критику киножурнала «Фильм-Курьер» (G., Film-Kurier 1926, 254), у сценариста было два пути освоения материала: первый – сопровождение купюры во все уголки большого города через разные жизненные ситуации и высвечивание серой обыденности «киноглазом», как прожектором. Второй путь – сосредоточиться на сюжетной линии Анны и её близких. Балаш выбирает оба пути, напоминая этим Льва Толстого, который, как мы отмечали выше, преследуя две конфликтующие задачи в повести «Фальшивый купон», обнаружил себя в патовой ситуации. Критика не оставила слабые стороны сценария без внимания. Так, тот же критик (там же) указывает на надуманность некоторых сцен в фильме, например, в сцене убийства, совершённого из-за десяти марок, или в ситуации, где Анна проявляет запредельную наивность, давая «доброжелателю» некие надежды на близость, а затем искренне изумляясь его вольностям. Другой критик Зигфрид Кракауер (Krausauer 1926) остался недовольным из-за утрированно бедственных условий рабочих, показанных в фильме с явной целью привнести в содержание фильма социальную проблематику и

вызвать у зрителя сочувствие; он назвал это «поруганием реальности». Почти все критики в унисон хвалят мастерство и виртуозность режиссёра фильма, Бертольда Фиртеля, который вместе с талантливыми актёрами сделали из этой картины шедевр и событие, «даже несмотря на погрешности, допущенные автором сценария» (Вся современная фильму критика, оказавшаяся доступной для данного исследования, – из немецких кино-изданий).

Относительно близости кинофильма к источнику, давшему творческий «импульс» автору сценария, картина складывается неоднозначная. С одной стороны, содержание фильма оставляет впечатление, что Бела Балаш с карандашом выписывал мотивы и элементы повести Толстого, а затем с карандашом их в своём сценарии и проверял: Библия – есть, убийство – на месте, живущая в нужде пожилая женщина, нож, самоубийство, тяжёлая доля трудового народа, победившее добро и «заколовка» композиции – всё присутствует. Номинально, можно сказать, что много что могло быть взято из повести, но сущностно эти произведения непреодолимо далеки. Учителство, которое вменяли некоторые критики Толстому в вину, имело под собой теоретическую базу, осмысленность, глубину. Перечисленные мотивы у Толстого увязаны системными концепциями расхождения зла по миру и поглощения зла добром. У Толстого купон и то, что он породил – это проклятие, которое может победить только определённая религиозная аскеза. У Балаша десятимарковая купюра – это проходной билет на следующую сцену, лишённый какой-либо сакральной, фатальной или религиозной составляющей. Просто иногда руки, в которые она попадает оказываются руками негодяев или даже убийцы; купюра же не участвовала в деформации личности этих персонажей.

Существует, как мы упомянули выше, целый ряд литературных произведений, а также некоторых фильмов, сюжет которых построен на хождении какого-либо денежного знака. По старшинству первым следует представить рассказ украинского писателя Евгения Гребёнки «Приключения синей ассигнации», впервые напечатанный в номерах от 7-го до 39-го газеты «Санкт-Петербургские ведомости» за 1847 год. В нём синяя пятирублёвая ассигнация явилась к рассказчику в виде дамы, одетой в синее, и рассказала свою историю, полную неожиданных поворотов. (Гребёнка 1847.)

Вторым следует фрагмент из опубликованных в 1902-м году в Лондоне воспоминаний П.А Кропоткина (1966: 98) «Записки революционера», в котором он рассказывает, как его учитель русского языка и литературы Николай Павлович Смирнов «рано приохотил его писать». А однажды попросил написать длинную «Историю гривенника», в котором они вместе с учителем придумывали различные характеры людей, через руки которых гривенник проходил. (К этому эпизоду мы вернёмся в главе, где будет рассматриваться фильм Аку Лоухимиеса «Вечная мерзлота» (*Paha Maa*))

В 1905 году О. Генри (O. Henry) написал рассказ «Рассказ грязной десятки» (*The Tale of a Tainted Tenner*), в котором повествование ведётся от лица банкноты. По мотивам этого рассказа в 1993-м году был поставлен фильм «Двадцать долларов» (*Twenty Bucks*). Киноиндустрия адаптировала идею меняющихся владельцев чего-либо и к другим ситуациям: в фильме «*Tales of Manhattan*» (1942) из рук в руки переходит сюртук, в фильме «*Winchester 73*» (1950) – винтовка, в картине «*The Yellow Rolls-Royce*» (1964) – роскошная машина, а в фильме Робера Брессона «*Au hazard Balthazar*» (1966) – ишак (Bordwell 2008: 202).

Таким образом, видно, что фильм «Приключения десятимарковой купюры», несмотря на формальную близость со своим литературным источником, всё-таки, лучше вписывается в этот ряд произведений, где речь не идёт о фальшивых денежных знаках, и в которых преобладает приключенческая составляющая.

Этим фильмом завершается серия чёрно-белых, немых, малоизвестных и малоизученных фильмов, снятых в большей или меньшей степени по мотивам повести Толстого «Фальшивый купон», и сами киноматериалы которых считаются утерянными.

Творчество следующего автора, наверное, наилучшим образом стыкуется с разобранными выше картинами с одной стороны и с работами современных кино-авторов с другой. В своём наследии он соединил эстетику чёрно-белой кинематографии и цветного кино, фильмов без звука и кино звукового. До 1967-го года он снимал свои картины в чёрно-белой палитре, а его работа со звуком была настолько своеобразной, что автор статьи о нём Ю.В. Михеева (2015) назвала его «Homo silenti». Следующий фильм не немой, не чёрно-белый, хорошо изученный и широко известный.

3.6. Фильм «Деньги» (*L'Argent*) 1983 г.

Фильм «Деньги» стал последней работой режиссёра и автора сценария Робера Брессона (1901-1999). Отснятый в 1982-м году в рамках совместного франко-швейцарского производства и отпраздновавший премьеру в 1983-м, фильм был награждён совместно с фильмом Тарковского «Ностальгия» специальным призом жюри Каннского фестиваля. А в 1985-м году Брессон получил Национальную премию кинокритиков США как лучший режиссёр года. Разделив с работой Тарковского пальму первенства, картина Брессона разделила и судьбу своего литературного источника: она, несмотря на овации, была также освистана на церемонии награждения в Каннах. (Reader 2000: 141.)

Робер Брессон снял 13 фильмов, из которых 7 были поставлены по мотивам литературных произведений Дидро, Бернаноша, Достоевского, Толстого. Сняв свой первый фильм «Дела общественные» (*Affaires publiques*) в 1934-м году, режиссёр ещё долго работал в чёрно-белой палитре. Его первым цветным кинофильмом стала картина «Кроткая» (*Une femme douce*), снятая в 1969-м году по мотивам одноимённого рассказа Достоевского. Во второй раз Брессон обратился к произведениям Достоевского в 1972-м году при работе над фильмом «Четыре ночи мечтателя» (*Quatre nuits d'un rêveur*), снятом по мотивам повести писателя «Белые ночи». (Quandt: 735-742.) Исследователи придерживаются общего мнения, что ещё один фильм – «Карманник» (*Pickpocket*), снятый в 1959-м году, – был инспирирован романом Достоевского «Преступление и наказание». Из вышеуказанного следует, что Брессон больше половины своих работ создал, базируясь на классическом литературном материале, из которого большую половину занимают произведения российских авторов, из коих, в свою очередь, Достоевский явно доминирует, проявляясь, как будет видно позже, даже в случае с повестью Толстого.

Робер Брессон оттачивал своё уникальное киномастерство в течение десятков лет. Фильм «Деньги» явился образцом художественного видения режиссёра во всех его неординарных проявлениях: аскетичности, чистоте, неподвижной камеры,

продуманности мельчайших деталей, звуковом своеобразии, чередовании вертикальной и горизонтальной композиций кадра, ритме, наличии «рифм» (См. ниже «троекратие»). В число особенностей работы режиссёра входила и работа со звуком. Звуковая дорожка у Бressона живёт своей отдельной жизнью. Иногда она пересекается с видеорядом, когда звук и источник звука оказываются в одном кадре, повышая значимость происходящего в кадре. Звук зачастую идёт «внахлест» с кадрами фильма, когда источник появившегося звука обнаруживает себя в следующем кадре. Бressон (Bresson 2011: 639, 640) считал, что ухо значительно более креативный орган, чем глаз; что, полагаясь на слух зрителя, он, как режиссёр, оставляет больше свободы зрителю; и везде, где возможно заменить видеоряд звуковым, он это делал. Просматривая одну из версий фильма «Деньги» на монтажном столе, Бressон поймал себя на том, что не смотрит на картинку, а вместо этого «слушает» фильм (Bresson 1983: 280). Самобытность звука в фильме отметил также и Пиполо (Pipolo 2010: 16), указав, что «физическая тональность» звука в картине привносит почти тактильное измерение объектов.

В видео-измерении Бressон держит зрителя на информационной диете, показывая происходящее только намёками и заставляя его домысливать большую часть действия. Это скорее даже не диета, а пост, к которому прилагается постижение трансцендентного в киноповествовании, присутствия чьей-то воли в происходящем. К этому же смысловому ряду можно отнести и игру актёров. Впрочем, оба последних слова для художника кинематографа – табу. В вокабуляре Бressона нет места ни этим словам, ни понятиям, за ними стоящим, по крайней мере, если речь идёт об искусстве – «кинематографе» (*le cinématographe*), как художник сам называл этот вид искусств. В противоположность обычному «кино» (*le cinéma*), в «кинематографе» нет актёров, вместо них – модели, которые не играют, а просто произносят свои реплики. Для нужного эффекта режиссёр набирал людей, ничего общего с театром и кино не имеющих. На съёмках Бressон расставлял моделей по их местам в нужных позах, направлял их взгляд, регулировал наклон головы, руководил их речью (много общего с работой Владислава Старевича). Реплики моделям приходилось повторять столько раз, пока из них не будет выхолощена любая попытка «игры», любая фальшь. Количество дублей иногда доходило до 50-ти. (Pipolo 2010: 19.)

Действие повести перенесено создателями фильма в Париж 80-х годов. Сюжет картины временами накладывается на свой литературный источник, как калька, а временами предлагает свои решения, сохраняя при этом глубинную связь с ним. Киноверсия не является имитацией повести; связь между ними установлена посредством «реперных точек», в которых они настроены на резонанс. Такие вопросы как классовое неравенство, вопиющая несправедливость по отношению к неимущим в «мире чистогана», эрозия веры, конфликт отцов и детей, зло, порождающее зло, нелёгкий путь добра, ось противопоставления города и деревни, ветхо- и новозаветная проблематика – это только часть таких незыблемых точек, вокруг которых может наблюдаться та или иная сюжетная вариативность.

Действие фильма построено по пути отслеживания двух сюжетных линий: Ивона (*Yvon*) – водителя «бензовоза», ставшего убийцей, – и Люсьена (*Lucien*) – лжесвидетельствовавшего помощника в магазине фотографических принадлежностей, взявшего на себя впоследствии роль «Робин Гуда». Ивон – это киноаватар, спаянный из двух персонажей повести Толстого: Ивана и Степана, – спаянный убийством одного другим (Думается, что Толстой, будучи не чужд идеям «кармических законов», смог бы оценить такой ход мысли Брессона). А Люсьен – это киноаватар Василия из текста. Помимо этих двух расходящихся, а затем пересекающихся сюжетных линий, разбитых вразнобой на эпизоды, вводимые чуть ли не толстовской любимой фразой: «а тем временем», – к ним примыкают ещё две линии: линия пустившего пятисотфранковую фальшивую купюру в оборот школьника Норбера (*Norbert*), киноаватар Мити Смоковникова, и линия праведницы вдовы, аватар Марьи Семёновны. Начало фильма настолько точно воспроизводит текст, что начинает казаться, что сценарий написан самим Толстым. Созвучие Ивана с Ивоном, на которое обратил внимание Петро Паасирова (Paasirova 2014: 45), конечно не случайно. Но Брессон пошёл дальше, он сделал Ивона развозчиком энергоносителя – мазута, что является остроумной адаптацией дров Ивана Миронова к 80-м годам 20-го столетия.

Исследователи, останавливавшиеся на сюжетной линии Ивана Миронова, а также авторы сценариев российской и итальянской постановок фильмов «Фальшивый купон» и «Il falso cupone», похоже, прошли мимо того факта, что жертва несправедливости – Иван – не был сам безупречен в своих поступках и образе жизни. Нужно вспомнить, что он торговал дровами со склада, раскладывая их таким образом, чтобы выходило на одну вязанку больше, и лгал покупателям, что привёз дрова из

деревни. (Толстой 1985: 145.) Те обстоятельства, которые сподвигли его на такой образ жизни, а также вина тех, кто поступил с ним нечестно – не имеют в этой связи никакого значения. Его небезгрешность вдыхает в его образ жизнь; он становится реальным, объёмным и поэтому вызывает больше сочувствия. В фильме Ивон проигрывает своему литературному прототипу: он честен, красив собой и горд. Именно гордость послужила причиной первого случая его рукоприкладства по отношению к другому человеку – официанту, уличившему его в злонамеренной попытке сбыта фальшивых купюр, подсунутых ему хозяином магазина фотографических принадлежностей в уплату за мазут. Именно гордость не позволила ему пойти к работодателю и попросить взять его обратно на работу. В повести гордостью и высоким самомнением обладал персонаж по имени Прокофий, павший духом и опустившийся после несправедливого обвинения в пособничестве конокрадам и после отбывания за это небольшого тюремного срока. Причиной его падения стала ущемлённая гордость. Таким образом, можно сказать, что Ивон вобрал в себя судьбы и черты трёх прототипов из текста. Невозможно не отметить красоту этой конфигурации: Прокофий безвинно сел в тюрьму из-за действий Ивана, Степан сел в тюрьму за убийство Ивана, спровоцированное его (Ивана) действиями, и Степан же провожает в последний путь Прокофия проповедью в тюремной больнице. Ивон, носящий это всё в себе – «тикающая бомба», готовая взорваться в любую секунду. Он, потеряв работу из-за скандала с фальшивыми деньгами, пытается раздобыть денег у знакомого, но тот вместо денег предлагает ему поучаствовать в ограблении банка в качестве водителя. Ограбление оканчивается неудачей, и Ивон, потеряв хладнокровие, срывается с места, о котором они с другом условились, и вызывает к себе интерес полиции. Короткая погоня заканчивается аварией.

После суда, на котором Ивон в последний раз видит свою дочь, его жена приходит к нему на свидание уже в тюрьму, где сообщает о своём уходе. Она покидает его в преддверии решения Ивона стать на путь отщепенца, подобно метафизической и метафорической Пелагеюшке, заключённой в фамилии Степана Пелагеюшкина, оставившей Степана на время его злодеяний, но «Пелагеюшка» в фильме уже не вернётся к Ивону.



Большое количество эпизодов фильма сняты в помещениях, «обрамляющих» стеклянные окна, двери, витрины, стены. Стёкла символизируют невидимые границы, кажущуюся свободу перемещения, ведь взгляд, а с ним и мысль, проникает «по ту сторону стекла»; в стекле также отражается мир по эту сторону, который, накладываясь на «потусторонний» мир, обретает благодаря стеклу трансцендентное измерение.



Эта деталь очень важна Брессону, поскольку заснять действие, происходящее на

фоне источника света – стекла – технически сложно, а он это делает на протяжении всей картины. Подобно «стеклянному потолку» в карьерном росте, невидимый стеклянный лабиринт Брессона символизирует всё те же незримые границы коридоров судьбы, с закрывающимися за спиной дверями, которые исследователь Пичугин (1967: 197) заметил в повести Толстого и назвал «логикой обстоятельств» или «логикой положений».



Чтобы доказать нетривиальное брессоновское прочтение повторяющегося мотива дверей в фильме, мы произвели подсчёт дверей в кадре, которыми пользуются: их открывают, придерживают, а затем затворяют, либо запирают; они отсняты крупным планом с фокусом на дверную ручку так, что входящего не всегда видно целиком, также издали, с разных ракурсов и с обеих сторон. Это и железные двери тюрьмы, и двери тюремного фургона, и стеклянные двери магазина. Таковых дверей в фильме – приблизительно 92, на полуторачасовую продолжительность фильма – по одной двери на каждую минуту. Такое число и в такой связи рифмуется с не менее значимым числом в самой повести. Вспомним, что всего действующих лиц в «Фальшивом купоне» – 79, не считая массовки, количеством 35 персонажей. Каждое действующее лицо повести, влияет на ход действия тем или иным образом, т. е. участвует всякий раз в построении «лабиринта судьбы» одного из главных героев повести, подобно толстовским «упругим шарам» или шарам в бильярде, которые сталкиваясь между собой, меняют траекторию движущегося шара. (В фильме Брессон посчитал излишним присутствие сюжетных ответвлений повести с второстепенными действующими лицами, заменив их, как нам видится, дверями) Помимо дверей, которыми

пользуются, продолжая аналогию с действующими лицами, в кадр попадают также закрытые двери на заднем плане. Но если затворяемые двери олицетворяют безвозвратность поворотов судьбы героя, а вкупе с лабиринтом – предначертанность последующих событий, свидетельствуя об отсутствии у характеров реального выбора, то двери, оставленные приоткрытыми брессоновской Марьей Семёновной (оставшейся, как и некоторые персонажи Толстого, без имени), можно трактовать как шанс на спасение Ивона, обещанное в Евангелиях. Этим дверей в последней части фильма – 16. В этой парадигме фильм делится на две части: безнадежную и – с надеждой. Приоткрытые двери – это брессоновское видение «линии добра» повести. Но Ивон делает свой выбор в сцене убийства женщины, исходя из «логики образа», на которую ссылалась исследователь Андреева в связи с поступками Степана в повести, а не «логики обстоятельств». Он предпочитает ветхозаветное кровное отмщение за потерю дочери, жены, работы, своей прежней жизни (око за око) – новозаветному всепрощению. Впрочем, далее Ивон действует в логике евангельского учения о том, что для спасения достаточно раскаяния, и признаётся в содеянном.

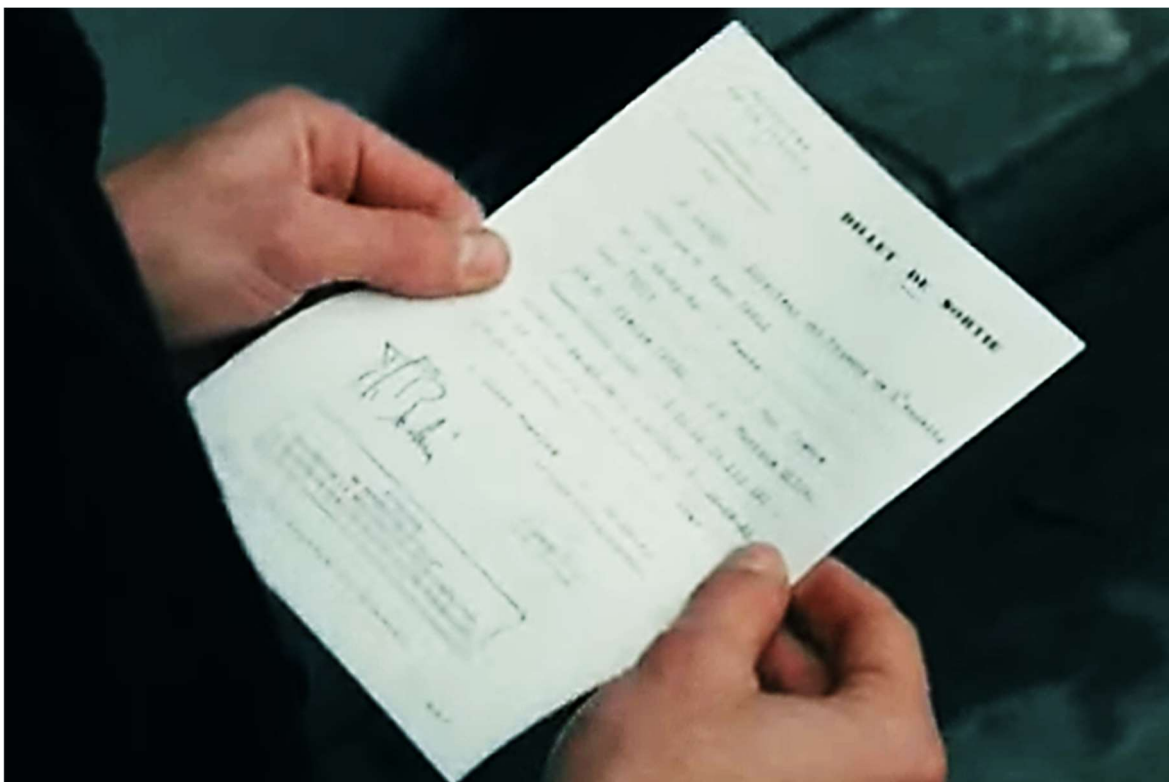
Троекратие, о котором мы писали в главе «Неоконченное полотно», оставшееся повести «в наследство» от её изначальной принадлежности к «народным рассказам», проявило себя и в фильме Брессона. Ивон трижды предстаёт перед судом: первый раз – когда он пытается добиться справедливости от своих обидчиков – хозяев фотомагазина, подсунувших ему несколько фальшивых купюр, – но который оборачивается, фактически, судом над Ивоном за «лжесвидетельство на добропорядочных граждан»; второй раз – когда судят самого Ивона за участие в попытке ограбления банка; третий раз происходит в тюрьме, когда собирается дисциплинарная комиссия по случаю предполагаемого покушения Ивоном на охранника, на которого он только замахивается половником, вследствие стечения обстоятельств и его депрессивного состояния после известия о смерти дочери. Ивона приговаривают к 40 дням карцера, где он совершает неудавшуюся попытку самоубийства, приняв большую дозу транквилизаторов, скопленную им в течение нескольких недель.

Трижды показаны фургоны, подъезжающие задом к тюремным дверям под идентичным углом, и из которых с идентичной неспешностью выгружаются вначале вещи прибывших заключённых, а затем и сами заключённые, выходя по одному, берут свои вещи и проходят в тюремную дверь. В первом фургоне прибывает Ивон; во втором эпизоде привозят Люсьена, попавшегося на очередном воровстве, которым,

он занялся, убедившись на ситуации с Ивоном и фальшивыми деньгами в полной безнаказанности зла, которое люди совершают, и получив от хозяина фотомагазина вознаграждение за лжесвидетельство, данное им в суде на разбирательстве дела Ивона. А в третий раз уже из меньшего фургона после вещей, выгруженных с той же неспешностью, что и в предыдущих эпизодах, выходит Ивон, выписавшийся из тюремной больницы.

Троекратно Брессон использует один приём, показывая щель под дверью, в которой виден свет и движение за дверью, и из-под которой слышны звуки с той стороны. Первый раз этот приём использован в эпизоде, когда Ивон, вернувшийся из больницы, беседует с сокамерником. Беседа прерывается приближающимся к их двери шумом промышленного пылесоса. Они (а с ними и зритель) смотрят на щель под дверью; шум прекращается, и из-под двери некто интересуется, в этой ли камере находится Ивон. Получив утвердительный ответ, голос сообщает, что Ивона разыскивает Люсьен, и что Ивону нужно записаться на мессу. Именно на этой мессе Люсьен обещает бежать из тюрьмы и зовёт Ивона с собой, на что тот ему отвечает, что скорее он убьёт Люсьена, чем сбежит с ним, и что Люсьен сломал ему жизнь, и теперь должен за это ответить. Второй раз зрителям показывают ту же щель под той же дверью, когда ночью взывает сирена и под дверью видны тени быстро бегающих людей. Становится понятно, что Люсьен-таки сдержал слово. Третий раз проём под дверью зажигается тонкой полосой света среди крошечной тьмы в доме вдовы, которую со всей семьёй постигла судьба Марьи Семёновны с домочадцами. Источником света в кадре была керосиновая лампа, которую Ивон носил по дому, убивая его обитателей. Все три случая «троекратия» следуют одному и тому же паттерну: первые два повтора – идентичны, а третий, сохраняя композицию кадра и смысл, немного отличается от первых двух. (Эти брессоновские «рифмы», расставленные им по «кинотексту», были бы интересным предметом исследования, но вне рамок данного изыскания)

Символично, что, выйдя из тюрьмы, Ивон долго держит в руках справку об освобождении «Billet de sortie», внимательно вчитываясь в неё, будто бы догадываясь о её скрытом значении. Напомним, что наименование повести «Фальшивый купон» на французском языке звучит как «Le faux billet».



То есть после того, как он вытащил «несчастливый (фальшивый) билет» в своей судьбе, у него появился шанс – «билет на освобождение» от злого рока, но он сминая бумагу и кладёт в карман, а вечером того же дня убивает владельцев гостиницы.

Ссылаясь на системные ценностные и духовные установки, прочтённые исследователями в творчестве Брессона, а также базируясь на его высказываниях в интервью, режиссёра нередко причисляют к «янсенистам». Янсенизм – это духовное течение в христианстве, уходящее корнями в 1630-40 гг., в котором превалирует пессимистическое видение природы человека, а также декларируется предопределение свыше и невозможность спастись человеку в силу своей первородной греховности, кроме редких случаев проявления выборочной Божьей милости. (Durgnat 2011: 554, 555.) Факт своеговольного перевода янсенистами Священного писания на французский язык, а также признания католической церковью янсенизм ересью (там же), опосредованно сближает Брессона с Толстым.

Пиполо пишет (Pipolo 2010: 7), что фильмы Брессона отражают кризис веры. Сцена с мессой демонстрирует вырождение роли церкви в жизни, по крайней мере, заключённых. Святой отец, служащий мессу с высоты тюремной кафедры, не

вызывает ни симпатии, ни доверия. Заключённые используют мессу и для неё отведённое помещение для осуществления торгов между собой, меняя сигареты на кассету с музыкой, одеколон на талоны из столовой.



Будет уместно вспомнить, что Иисус устроил погром в «иудейском храме», возмущённый осквернением дома Божьего торговцами и менялами:

И вошёл Иисус в храм Божий и выгнал всех продающих и покупающих в храме, и опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей, и говорил им: написано — дом Мой домом молитвы наречётся; а вы сделали его вертепом разбойников

(Ев. от Матф. 21:12-13)

Здесь Брессон идёт рука об руку с Толстым в вопросе критики клерикалов и «ритуального христианства», зачастую практикуемого «верующими». Им в фильме противопоставляется иная вера — вера сокамерника Ивона, бросившегося на колени, узнав, что тот совершил попытку свести счёты с жизнью. Также вера приютившей Ивона женщины, которую она не декларирует, но которой исполнена её тяжёлая, но в то же время простая жизнь. Не проповедуя, она исповедовала веру самой своей жизнью. На вспышки гнева опустившегося родителя своего она отвечала кротостью, в буквальном смысле, подставляя вторую щеку (поглощала зло непротивлением). Она не осудила Ивона после его исповеди, дала ему кров и поделила с ним плоды земли, не несущие в себе проклятия денежно-вещевых отношений. Праведница видела за бытовым бытийное, за уродливой оболочкой деформировавшихся личностей — непреходящее и нетронутое, пролившееся, например, на зрителя музыкой Баха, из-под рук её отца — бывшего учителя музыки. Она обращалась именно к этой их сущности, не

произнося, впрочем, практически ни слова. Фуга Баха, исполненная в конце фильма – это первое и единственное музыкальное включение в киноткань фильма. Доброта вдовы, её фраза, что если бы она была Господом, то простила бы всех, а также прозвучавшая среди пения птиц и журчания ручья музыка, – явились той самой Благой вестью для Ивона, что и проповеди сошедшие от Марьи Семёновны для её собеседников, а позже дошедшие и до Степана Пелагеюшкина. В интервью журналу «Киноведческие записки» (*Cahiers du cinéma*) Брессон (Bresson 1983: 281) рассказывал, что в противоположность повести Толстого, где вопросам борьбы добра со злом с евангелической перспективы было посвящено две трети текста, в фильме идея искупления звучит только в конце.

Кит (Keith) Ридер (Reader 2000: 142) находит, что Повесть Толстого «Фальшивый купон» обладает наибольшей «достоевскостью» из всех работ писателя. Робер Брессон, дважды ставивший кинокартины по мотивам произведений Достоевского не мог не увидеть влияния романа «Преступление и наказание» на повесть Толстого. Так, он инкрустировал в свой фильм «Деньги» некоторые элементы, относящиеся к роману Достоевского, которые можно идентифицировать как таковые.



Например мизансцена эпизода, в котором Норбер просит своего товарища помочь ему решить свою проблему с денежным долгом, нарочито напоминает рабочий кабинет ростовщика: сам товарищ сидит за оценочным столом, на столе уже лежат часы

«клиента» и пятисотфранковая купюра, рядом расположен секретер с покатою крышкой, где ростовщик держит заложенные ценности.

В этом эпизоде Брессон совершил некоторое отступление от текста повести, но сделал он это тонко: практически не изменив диалога мальчиков, он построил видеоряд эпизода в нужном ему ключе – так, что эпизод рождает нужные ассоциации.

В «Преступлении и наказании» Раскольникову потребовалось много времени на принятие решения совершить убийство «старухи». В «Фальшивом купоне» Степан обошёлся значительно меньшим временем. Брессон в своём фильме устранил это несоответствие. С момента первой встречи Ивона с вдовой, состоявшейся у витрины магазина игрушек (вспомним, что он узнал о смерти дочери, находясь в тюрьме), до трагических событий ночи убийств прошло довольно много «кинематографического времени». За это время он приходит к вдове в дом, между ними состоится несколько диалогов: он признаётся ей в убийстве хозяев гостиницы, совершённом накануне, она заверяет его о своей приверженности к всепрощению, а он, в свою очередь удивляется той жизни, которой вдова живёт, убирая, готовя, стирая на всех, и не получая за это никакой благодарности. На вопрос Ивона: «Вас бьют? Вы надрываетесь, делаете всё для всех; почему вам прямо сейчас не броситься в реку? Вы ждёте чуда?» она отвечает: «Я ничего не жду». Пока Ивон решает, что ему делать, он живёт в пристройке к их семейному дому за городом, помогает вдове по хозяйству, они обмениваются плодами земли: она предлагает ему только что выкопанную картошку, а он угощает её свежесорванными орехами. Наступает ночь, когда его решение принято.



Он вламывается в спящий дом при помощи топора, и топором, а не ножом, как у Толстого, совершает убийства домочадцев вдовы, а потом и её.

Выбор топора, в качестве орудия убийства женщины отсылает зрителя, опять-таки, к роману Достоевского «Преступление и наказание».

Финальный эпизод фильма, в котором Ивон признаётся в убийствах и отдаёт себя во власть полиции, заканчивается гоголевской немой и неподвижной сценой: прохожие, сбившись в толпу возле двери ресторана, остались глядеть на открытую дверь, из которой только что вывели Ивона. В этом, как и в предыдущих эпизодах этой части картины обращает на себя внимание то, что дверь остаётся открытой.



Повесть осталась, как упоминалось выше, неоконченной, что наполняет новым смыслом концовку фильма: последний кадр с людьми, смотрящими на открытую дверь, может, среди прочего, символизировать незавершённость повести. Открытая дверь может также означать фильм «с открытым концом» или приглашение для зрительских толкований смысловых посылов картины. Предложим к тому толкованию, что мы представили выше, ещё одно толкование эпизода с убийством вдовы: Ивон мог быть настолько потрясён тем, с каким смирением брессоновская Марья Семёновна сносила несправедливость, царящую в их доме по отношению к ней, винила

во всём себя и никого не судила. Будучи сам знаком с вопиющей несправедливостью не понаслышке, и проникнувшись к женщине нежностью, как к матери, решил избавить её от паразитов-родственников, а также от этого мира, в котором она «ничего не ждёт», беря при этом грех или ответственность, в зависимости от угла зрения, — на себя.

Таким образом, нам представляется, что киноадаптация повести «Фальшивый купон», созданная Брессоном и его командой, помимо формального сюжетного соответствия источнику, несёт в себе также соответствие сущностное, глубинное, на уровне скрытых мотивов, трансмедийных ассоциаций, ценностных императивов. Брессон показал, что «кинематограф» располагает средствами, необходимыми для освоения материала повести, оставаясь в рамках реализма и не прибегая к дидактической риторике. Другими словами, назидательный посыл повести трансформировался в иные художественные измерения. Видеорядом, звуком в кадре и за кадром, световыми и цветовыми тонами, композицией кадра, монтажом и темпом действия — в фильме создаётся у зрителя ощущение присутствия трансцендентного, чувства того, что на экране — не криминальный триллер, и что дело совсем не в деньгах. На кону — человек, его душа, его подверженность злу и способность прощать. Брессон ставит те же вопросы перед зрителем, что и Толстой, но в отличие от писателя, — предоставляет зрителю искать ответ самому.

3.7. Фильм «Вечная мерзлота» (*Paha maa*) 2005 г.

В 2005-м году состоялась премьера пятого по счёту фильма, снятого по мотивам повести Толстого «Фальшивый купон». Фильм режиссёра Аку Лоухимиеса (*Aku Louhimies*) был поставлен по совместному сценарию Аку Лоухимиеса, Пааво Вестерберга (*Paavo Westerberg*) и Яри Рантала (*Jari Rantala*).

Уже обращавшийся в своей работе к классической литературе в 2000 году при создании картины «Неприкаянные» (*Levottomat*) по мотивам романа Альбера Камю (*Albert Camus*) «Посторонний» (*L'Étranger*), Аку Лоухимиес вдохнул в материал

повести Толстого новую жизнь, перенеся отголоски её событий в наши дни. В силу того, что схожесть сюжета фильма с её литературным источником в данном случае не линейная, а, скорее, точечная и «пространственная», приводим подробное содержание картины: Пертти Смоландер, учитель литературы ведёт урок, на котором классу представлена повесть Толстого «Фальшивый купон». Он объясняет, что главное – это о чём сказано, а не как сказано (не как, а что). Он даёт задание классу написать сочинение и в коридоре встречается ректора с новым учителем – «естественником» по имени Антти. В кабинете ректор ему сообщает, что его предмет сокращают из программы, и он, таким образом, теряет работу.

Следующая «глава» фильма вводится надписью белыми буквами на чёрном фоне, «на манер немых кинофильмов»: «Безработица». Опустившийся и пристрастившийся к выпивке Смоландер пропивает всё мало-мальски ценное дома. Между ним и его сыном Нико происходит ссора; он выгоняет Нико из дома. Тот ищет пристанища у друга детства – Туомаса, который сожительствует с Элиной; они все втроём оказываются на новогодней вечеринке, где Нико, интоксигированный алкоголем и наркотиками, распечатывает на принтере фальшивую пятисотевровую банкноту. Уже трезвый, Нико пускает фальшивку в ход в комиссионном магазине, купив недорогой магнитофон. Продащица в очках с линзами большой мощности не замечает подделки, за что получает нагоняй от своего сына. Последний избавляется от подделанной купюры, расплатившись ею с клиентом по имени Исто за принесённый им телевизор. Исто находится в процессе развода; за неимением другой работы, он пытается продавать шампунь.

«Глава», обозначенная надписью «Выпивка», начинается со сцены, в которой Исто насыщает свой организм алкоголем и едой, но при попытке оплатить свой ужин в ресторане, выясняется, что его деньги – фальшивые. Проснувшись в полицейском участке, Исто подвергается ректальному досмотру и допросу. Выйдя из полиции, Исто обнаруживает свою машину разбитой и разграбленной. Тогда, находясь в перевозбуждённом состоянии, он вламывается в автомагазин и угоняет дорогой внедорожник. Хозяин магазина, обнаружив утрату, срывает свою злость на Теуво, пришедшем попросить об отсрочке выплаты за его машину, поскольку он еле сводит концы с концами, продавая шампунь и пылесосы от двери к двери. Теуво приходится забрать свои вещи из машины и отправиться восвояси пешком. Исто тем

временем разбивает лопатой машину хозяина комиссионного магазина в отместку за свои злоключения.

Следующая глава вводится чёрно-белой надписью: «Топор». Теуво и Исто встречаются в баре мотеля, знакомятся и устраивают в номере вечеринку, к которой присоединяется дама средних лет. Вечеринка постепенно перерастает в коитальную сцену, в которой Теуво оказывается «третьим лишним». В смятённых чувствах он совершает двойное убийство: Исто и их спутницы, используя в качестве орудия убийства – пылесос. На утро Теуво принимает душ с пылесосом, делает уборку в номере, используя его же, и оставляет администратору ключи от номера как раз в тот момент, когда офицер полиции – Ханнеле, идя по следу угнанной машины, в поисках Исто направляется в номер, где его труп с трупом их ночной гостьи лежат в душевой комнате. Вид окровавленных тел выводит Ханнеле из психического равновесия. Теуво садится за руль внедорожника Исто и уезжает. Угрызения совести застигают его врасплох; оглядываясь, он видит призрак двух окровавленных тел. Теуво решает покончить с собой. Для этого он перенаправляет выхлопные газы машины в салон автомобиля при помощи гофрированной трубы всё того же пылесоса, но попытка оканчивается неудачей.

«Глава» «Семья» начинается с общения Ханнеле с психиатром, который её спрашивает о семье, о работе, о том, не рискует ли она понапрасну на службе. Несмотря на то, что ей удаётся убедить комиссию врачей в своей профпригодности, она обнаруживает признаки душевного беспокойства и принимает антидепрессанты. На дежурстве она, преследуя подозреваемого, попадает в аварию, в результате которой её партнёра увозят в тяжёлом состоянии в больницу. А когда её начальник даёт ей свою машину и приказ отправляться прямо в участок, она по дороге ввязывается в погоню за подозреваемым, оступается и падает под идущий поезд. Преступника арестовывают. Весть о гибели жены приходит посреди урока, на котором Антти пояснял ученикам теорию хаоса. На доске видится надпись «эргодическая теория». Антти от шока впадает в ступор, сопровождаемый в фильме «затмевающей» другие звуки музыкой. Он ходит, находясь в ступоре, забирает сына из детского сада, привозит его домой. Приходят остальные дети, а он продолжает сидеть в окончании, не шевелясь. Слова, которые его пробуждают к жизни – это слова, которые выкрикивает его сынишка, играющий на компьютере: «Убей! Убей!» Тогда он, очнувшись, решает отвезти детей к их бабушке с дедушкой. «Глава» заканчивается

скачком во времени назад и сценой новогодней вечеринки, в которой Туомас рассказывает Элине о намерении взять Нико в дело водителем.

«Сугроб» – это название следующей «главы» фильма, в которой становится известно, что Элина ждёт ребёнка от Туомаса. Но от плана налёта на серверы компании Сертум они не отказываются. Ими движет желание поучаствовать в чём-то важном: взять у тех, у кого много, и раздать тем, у кого мало. Налёт идёт не так, как они планировали: машина Нико перестаёт работать одновременно с его рацией. Он видит, что приехал ночной охранник, и удирает со всех ног, предоставив Туомаса его судьбе. Туомас, обнаруживший при встрече с охранником хорошую физическую подготовку, отрывается от него, но на беду попадает в поле зрения офицера Ханнеле, которая, погнавшись за ним, погибает. Нико, ожидая звонка от Туомаса, не теряет времени даром: он зарабатывает деньги, продавая себя. После допроса полицией Элины, на котором выяснилось, что Туомаса подозревают в убийстве полицейского, Элина встречается с Нико, в поиске правды о случившемся и поддержки. Нико получается раздобыть какие-то таблетки сомнительного происхождения, он уговаривает Элину принять несколько, затем, воспользовавшись её наркотическим опьянением, овладевает ею. Элине от таблеток становится плохо, и она в карете скорой помощи близка к смерти, а Нико в этот момент видится девушка, одетая в белое, похожая на ангела.

Ханнеле отпевают в «главе» «Полиция». Антти с детьми получает урну с пеплом жены, и они рассыпают пепел на берегу моря на снег, где он остаётся лежать. В следующем эпизоде Туомаса допрашивают; он предстаёт перед судом. Ему вменяют в вину преднамеренное убийство офицера полиции при исполнении служебных обязанностей. Но суд пришёл к выводу, что для такого приговора доказательная база недостаточна; и Туомаса приговаривают за незаконное проникновение на территорию компании Сертум и за непредумышленное убийство полицейского на срок в восемь с половиной лет. Овдовевший Антти считает приговор несправедливым по отношению к Ханнеле. Случившееся потрясло Антти настолько, что он неспособен жить, как раньше; его увольняют, он становится клиентом собеса. Посещая психиатра, Антти жалуется на бессонницу и на всплески агрессии, просыпающиеся в нём время от времени.

Последняя «глава» фильма названа «Последняя ошибка». В ней зритель узнаёт, что Нико посещает встречи сообщества «Анонимные Наркоманы», ездит на велосипеде и преподаёт в школе литературу. На уроке он разъясняет сокрытый смысл повести Толстого «Фальшивый купон». Туомас выходит из тюрьмы, встречается с Нико, Элиной и со своим сыном. Нико даёт ему пятисотевровую банкноту, бахвалясь хорошей зарплатой у учителей на подмене. Купюру Туомас отдаёт в переходе метро «бичу», который оказался отцом Нико. Туомас наносит визит Антти, живущему одному, без детей. Он просит Антти поверить, что не виновен в гибели его жены. Они отправляются на берег моря, на место, где пепел Ханнеле был рассыпан. Там Антти убивает Туомаса из пистолета Ханнеле. Заключительная речь Нико Смоландера над могилой Туомаса идентична речи, показанной в начале фильма, только церковных колоколов, зазвневших в первом случае на словах о том, что он верит, что в конце концов всё будет хорошо, иначе ни в чём нет смысла, — в конце фильма уже нет.

Очевидно, что материал повести был разобран на фрагменты, и потом встроен в действие фильма. Помимо элементов картины, соответствующих таким фрагментам повести, фильм и повесть соотносятся также в части динамики событий, композиционного построения, передачи настроения.

Несправедливости мирской судебной системы должен бы противопоставляться суд высший, но ни в повести, ни в фильме справедливость не торжествует. Невинные несут наказание, а виноватые выходят сухими из воды. Так, Митя и Махин в повести, или Нико в фильме избегают возмездия за «заваренную ими кашу». Впрочем, и в том, и в другом случае было бы некорректно возлагать всю вину за все несчастия на мальчиков-фальшивомонетчиков, как это делает подавляющее большинство исследователей. В случае с повестью, первым импульсом негативной интенции была воля губернатора, написавшего письмо Смоковникову-отцу. В этом письме прямыми намёками была задета его честь. Уже после этого отец сорвал свою злость на сыне, мать проявила безразличие, а сын прибег к помощи знакомого с сомнительной репутацией. В фильме «Вечная мерзлота» изначальный виновный в «снежном коме» зла и несчастий, последующих за увольнением Смоландера-отца — деперсонафицирован. Это прогресс, приведший к потере ассигнований на обучение школьников гуманитарным предметам. На их место пришли «естественнонаучные» дисциплины,

получившие в фильме олицетворение в лице Антти. Символично, что именно Антти, считавший себя жертвой несправедливости, «подсидел» Пертти Смоландера, запустив, сам того не желая, всю эту дьявольскую карусель. Не забудем и участие ректора в означенном запуске. Как видно, кажущаяся простота сюжета кроет в себе нюансы, которые были прочитаны авторами фильма и воплощены в нём.

Неточности в повести, выявленные нами в первой части данной работы, также нашли своё отражение в картине. Хронологическая несовместимость судьбы персонажа Махина, ставшего адвокатом в рекордно короткий срок, соотносится с маловероятным перерождением Нико в фильме, а также с освоением им профессии учителя литературы. Туомаса приговорили к восьми с половиной годам тюрьмы. Велика вероятность того, что его выпустили после половины срока, т. е. через четыре – четыре с половиной года, за которые Нико должен был отложить все свои занятия, показанные в фильме, и пройти университетский курс с опережением расписания (Он мог уже быть студентом на момент ухода из дома, но об этом в фильме ничто не свидетельствует). Подобно судьбам некоторых персонажей в повести, в фильме «повисли в воздухе» судьбы Теуво и Антти, а также детей Антти и Ханнеле.

В фильме явно и намёками присутствуют следы некоторых персонажей, мотивов, конфликтов из повести. Например, желание Туомаса отбирать у богатых и раздавать нуждающимся сближает его с Василием из повести, а украденный Исто «железный конь» с сотнями лошадиных сил под капотом намекает на конокрада Ивана Миронова. Проблематика отцов и детей, присутствовавшая в повести, была помножена на три (в написании сценария участвовало три человека): между отцом и сыном Смоландеров, Туомаса и его отца, Туомаса и его сына. Эпизод, в котором увозят детей Антти, можно сопоставить с покинувшей Степана Пелагеюшкой, после чего было уже ясно, чего от него ждать. А чудесное преображение Нико, продолжение им дела его отца призваны, видимо, воплотить на экране идею Толстого о том, как добро восстанавливает гармонию в мире, отвоёвывая у зла души людей.

В некотором смысле фильм «Вечная мерзлота» можно считать иллюстрацией песни коллектива «Еппу нормаали» (*Eppu normaali*): «Страна скорбных песен» (*Murheellisten laulujen maa*), строки из которой помещены в самом начале фильма в качестве эпиграфа. «Главы» фильма – не что иное как строки из этой же песни:

Työttömyys, viina, kirves ja perhe (Безработица, выпивка, топор и семья)

Lumihanki, poliisi ja viimeinen erhe (Сугроб, полиция и последняя ошибка)

В этой же песне есть ещё строки:

Kylmä silmä tuijottaa (Холодный глаз глядит)

Kun kirves kohoaа (Как заносится топор)

Эти строки оставляют вопрос о том, какой топор имеется в виду: топор Раскольникова или топор из «местной народной традиции» – открытым. В первом случае многофункциональность пылесоса Теуво увеличивается: он послужил заменой камню в момент убийства Исто (Степан Пелагеюшкин убил Ивана Миронова камнем), и топору в момент убийства женщины, а затем пригодился для попытки самоудушения Теуво... выхлопными газами (Степан попытался в тюрьме повеситься). Напомним, что применение пылесоса в качестве орудия как убийства, так и самоубийства относится к «главе» фильма с названием «Топор».

Помимо подсказки в виде песни, авторы расставили по фильму «маячки», предупреждающие сознание или подсознание зрителя о предстоящих событиях: это крики детей Антти «Убей! Убей!», указанные выше, или рефреном звучащие слова «Человечество близится к концу!», «Конец близок!», «Если в чём-либо можно быть уверенным, так это в смерти!» из уст самых разных персонажей на протяжении всего фильма.

В создании необходимой атмосферы в картине не последнюю роль играют натуралистические включения в кинотекст. Это ещё одна черта повести, отголоски которой мы находим в фильме. Приём пищи Исто, выручившим за свой телевизор хорошие барыши, сопровождается звуками гортанного отхождения кишечных газов и заднепроходного ректального выпуска таких. Сцены соития как меж-, так и внутригендерной направленности показаны натуралистично, с соответствующим звуковым сопровождением, но зрелище это пронизано ощущением заунывного удовольствия животной похоти без какого бы то ни было эротизма или красоты.

Религия в киновоплощении повести занимает самое маргинальное место; ей отведена роль бюро ритуальных услуг, занимающегося только похоронами. Но это не умаляет значимости сказанного в этих фрагментах. Слова, сказанные Нико на похоронах Туомаса в начале фильма и повторенные в конце, – обрамляют

повествование, а слова пастора на отпевании Ханнеле придают бешеной свистопляске несчастных людей, кровавому вареву человеческих судеб – третье измерение, глубину, значимость, онтологическое прочтение:

Мы не понимаем ни смерти, ни силы зла. Граница между злом и добром проходит внутри нас. На кого может человек посреди таких загадок положитьсь?

Авторы фильма не хотят пускаться в дидактику; они незаметно вплели почти «иконические» символы в киноткань: Теуво снят лежащим на кровати с раскинутыми руками, как на распятии; Нико видит в карете скорой помощи фигуру ангела, смотрящего на него с укором.



Роль церкви расщепилась между психиатрами и учителями, а вместо прихода – анонимные сообщества АА и АН, которые приносят помощь нуждающимся в ней. Мотив учителя оказывается важным для авторов фильма: их в картине три (опять). Это обращает на себя внимание, учитывая то, что в повести присутствует только один учитель – учитель богословия Введенский. Учитель словесности же нам встретился в смежных с повестью материалах – воспоминаниях Кропоткина, в которых он описывал, как учитель русского языка и литературы дал ему задание написать рассказ «Приключение гривенника», о котором мы упоминали выше. Это обстоятельство может свидетельствовать о серьёзной и глубокой проработке материала авторами сценария при его написании.

Теория хаоса, которую Антти пытался объяснить ученикам, включает в себя т. н. «точки бифуркации», в которых устойчивые системы при изменении определённых

параметров совершают либо качественный скачок, либо теряют устойчивость и ввергаются в состояние хаоса. Эти точки авторы фильма поместили музыкальными заставками, «затмевающими» все остальные звуки вокруг. Это моменты, когда привычный мир персонажа разрушается, и неуправляемый хаос входит в их жизнь. Первый, кому хаос постучался в дверь был учитель литературы Смоландер, когда он узнал, что в его услугах больше не нуждаются. Теуво сам пустил хаос в свою жизнь, начав пить после долгого периода «в завязке». Вид трупов настолько потряс Ханнеле, что она, будучи не в силах противостоять хаосу, перестала владеть ситуацией как дома, где она хранила заряженный пистолет без сейфа, так и на работе, что чуть не привело к наезду на пешехода, а затем послужило причиной аварии, увечию её коллеги и, возможно, причиной её собственной гибели, а также гибели Туомаса.

Кино-обозреватель интернет-издания «Фильмоголик» (Film-o-holic) Юха Розенквист (Rosenqvist 2005) в своей обзорной статье по фильму (за 14.01.2005) сетует на фабулу фильма, называя её цикловым обрамлением композиции фильма (*kehyskertomus*); ему она кажется слабо прописанной, и слабо соединяющей истории второстепенных героев. Это обстоятельство, несмотря на терминологическую путаницу, следует занести в актив картины в контексте следования её действия сюжетным решениям, заложенным Толстым в повести. Исследователь Андреева считает повесть вообще бесфабульным произведением. «Фальшивый купон», как и фильм, представляет собой совокупность сюжетных линий разных персонажей, расходящихся и пересекающихся между собой. И именно в момент их пересечения в повести высекается та или иная смысловая искра, которые Толстой использовал для озарения своих назидательных посылов. Что касается циклового обрамления в «Вечной мерзлоте», которого нет в повести, то таковым можно считать эпизод похорон Туомаса, показанный в начале и в конце фильма.

Фильм «Вечная мерзлота» собрал целую «корзину» призов и наград: в 2005-м году – 5 призов на международных кинофестивалях в Афинах, Гётеборге, Москве, Лидсе и Бергене, а также на фестивале «Дни северного кино» в Любеке, а за 2006-й год – премии «Юсси» (*Jussi*) в восьми номинациях.

Исследователь Коринн Франсуа-Денёв (2010: 244) находит, что повесть «Фальшивый купон» содержит компоненты, интересующие современных режиссёров. Это и вопросы добра и зла, и эпизоды с убийствами и грабежами, и темы духовности. Это также и насыщение повествования персонажами, внешне ничем между собой не связанными. Исследователь (там же) также отмечает в повести сложную структуру, которая была сохранена в фильме «Вечная мерзлота». Относя фильм к веку цифровых технологий, в котором учитель Смоландер-старший предостерегает учеников от списывания сочинения в интернете, а похищение денег состоит с серверов компании, – Франсуа-Денёв, всё же, видит связь действия фильма с киноэстетикой середины XX-го века: в чёрно-белых надписях, делящих фильм на части, или в голосе за кадром. Среди «вечной мерзлоты», царящей в мире, созданном авторами фильма, Смоландер, учитель русского языка, по мнению исследователя, «воплощает в себе надежду и искупление, которые несёт в себе подлинная литература». (Там же: 248.)

3.8. Итого

Итого: по одному неоконченному произведению Льва Толстого, вызвавшего неоднозначную реакцию критики, было поставлено пять кинокартин в пяти разных странах с разбросом почти в сто лет. Один этот факт свидетельствует о том, что писатель в поисках новых художественных форм нащупал что-то такое, что осталось некоторыми критично настроенными исследователями незамеченным, и что вдохновило разных совсем сценаристов и режиссёров на своё толкование повести. Кинематограф, как структура коммерческая, обладает конъюнктурным чутьём и не станет использовать материал, не интересный зрителю. Информация, полученная в ходе данного исследования, позволяет утверждать, что в четырёх случаях из пяти картины имели успех, по крайней мере, у критики и жюри фестивалей. Участие успешного актёра Амлето Новелли в съёмках фильма «Il falso cupone» в главной роли, как мы писали выше, косвенно подтверждает потенциальный успех и итальянской картины.

Динамика задействования материала повести в киносюжетах следующая: в первых двух постановках авторы фильмов использовали самую «остросюжетную» часть

действия повести: «линию зла», очищенную от разветвлений сюжета, эксплуатируя её аффективное воздействие, востребованное, по всей видимости, в тот период в среде соответствующей целевой аудитории.

Идя от простого к сложному, следующий фильм использовал уже мотивы повести, строя свой нарратив. Здесь пригодилась взятая из повести динамика построения повествования на отслеживании перемещения купюры, а также установка на хороший конец. При попытке вплести в киноткань сквозные и извечные толстовские темы, поднять вопрос социального неравенства, сценарист – Бела Балаш – был пойман критиком за руку. Видимо, запрос был на картину развлекательного жанра, что, в целом, и отразилось на её содержании. «Счастливый конец» фильма может быть трактован как воплощение «линии добра» повести в кинотексте картины.

Брессон пошёл, на наш взгляд, по самому сложному пути: он, перенеся действие повести в современную Францию, сохранил её структуру, оставил узнаваемыми основных персонажей, но обогатил при этом сюжет своим видением глубинных смыслов повести и, сместив акценты, добавил своё толкование религиозно-духовной компоненты произведения Толстого. Он, внимательно читая Толстого и по строкам, и между строк, – объединил оба очень особенных своих прочтения на экране, используя свою неповторимую технику киномастерства.

Задача авторов пятого фильма по «Фальшивому купону» тоже была не из лёгких: судя по всему, они стали строить свой фильм изнутри. Взяли из повести эмоциональный посыл: безысходность, предначертанность судьбы, несправедливость, отсутствие выбора, проблеск надежды и вокруг них закрутили сюжетный клубок из обрывков сюжетов повести, фрагментов её событий, портретных обрезков её персонажей. Хаотичность структуры фильма авторы уравнивали сетью подсказок зрителю – «маячками», «точками бифуркации». В духе постмодернизма – повествование в фильме было разбито на главы, взятые из другого художественного произведения – песни Еппу Нормали, а изувеченная адаптацией почти до неузнаваемости повесть «Фальшивый купон» была обрамлена в фильме двумя эпизодами её же (повести) разбора на уроке литературы учителями-Смоландерами – отцом и сыном. Больше ста лет назад Толстой сам обратился к этой эстетике, помещая коллегу писателя в свою повесть, в построении которой использовал узнаваемый сюжетный материал аж двух художественных произведений. Теперь ответ нашёл адресата.

Данное исследование доказало, что материал повести представляет ценность, как киносценарий. В ходе исследования также было показано, что «линия добра» повести получила свою трактовку в трёх фильмах из пяти; притом следует учитывать, что первые два фильма были короткометражными и без звука, что, даже при желании их авторов усложнить материал включением толстовского видения добра, накладывало на их возможности объективные ограничения.

Многие из выявленных нами в ходе исследования сокрытые мотивы повести: присутствие в тексте элементов из романа Достоевского «Преступление и наказание», ветхо-новозаветная тематика, метафизическая Пелагеюшка, – нашли своё подтверждение в киновоплощении, в то время как агиографические мотивы в повести, служившие «козырной картой», главным аргументом исследователей, противостоящих критике «Фальшивого купона» и нападкам на самого Льва Толстого, – не нашли себе места в киновоплощении повести.

Данные исследования дают почву для ещё одного обобщения, демонстрирующего динамику представлений разных социумов о сумме денег, вокруг которой могли завязаться драматические события повести: начальная сумма была – 12 руб. 50 коп., затем она поднялась до десяти немецких рейхсмарок. По прошествии времени она выросла, достигнув отметки в пятьсот франков. В 2005-м году создатели фильма посчитали адекватной сумму – пятьсот евро.

4. Выводы

Данную работу можно считать своего рода промежуточным подведением итогов в исследовательском континууме по повести Толстого «Фальшивый купон». Нам удалось поднять и проработать большой пласт исследовательского материала, так или иначе связанного с повестью, скомпоновать его по темам и провести наш его анализ.

Обозначив цели и задачи работы в разделе «Введение», мы в поисках следов возникновения предпосылок замысла обратились в главе 2.1. к биографии автора, а,

имея целью получить исчерпывающую картину о произведении, углубились в главе 2.2.2. в историю его создания.

Глава 2.3., как указывалось выше, посвящена рассмотрению «морфологии» повести. В этой главе мы опирались на существующие изыскания по темам разделов, а также предлагали наше видение некоторых вопросов. Так, в разделе «Структура повести» к имеющимся градациям текста повести и их толкованиям мы добавили нашу – «библейскую» – концепцию деления повести на две части.

В разделе «Неоконченное полотно» нам удалось сделать далеко не полную, но первую в своём роде оснащённую примерами из текста классификацию свидетельств незавершённости повести. Мы настаиваем, что присутствие в одном тексте элементов, относящихся к разным стилям, к различным «творческим периодам» автора, даже к разным жанрам – свидетельствует о том, что произведение – далеко от готовности. Это обстоятельство должно, на наш взгляд, быть учтено при критическом анализе произведения, или, по крайней мере, быть оговорено в таковом.

Первичное погружение в вопрос имён в повести дало интересные результаты, описанные в разделе 2.3.4. Мы надеемся, что начатый нами анализ имён в «Фальшивом купоне», будет продолжен на основании более целевой теоретической базы.

Разделы 2.3.3. и 2.3.5. демонстрируют связь рассказа В.И. Даля «Серенькая» и романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» с повестью Толстого «Фальшивый купон». В вопросе установления связи романа Достоевского с повестью «Фальшивый купон» нам удалось достичь большего, чем нашим коллегам: мы установили связь на именном уровне, на уровне мотивов ростовщичества, обращения в веру, мотивов убийства женщин, преступления и наказания и пр.; эта связь послужила материалом для анализа в главе «Рассуждение», а также в сравнительном анализе соответствия деталей кинокартин с неявными мотивами повести в разделе «Киновоплощение».

Неоднозначность восприятия повести исследователями продемонстрирована в главе 2.4. Разные учёные видят повесть «Фальшивый купон» частью разных групп произведений Толстого, основываясь на их поэтической общности. Мы представили их аргументацию в некоторой логической последовательности.

Почти каждый автор, писавший о повести «Фальшивый купон», высказался и по поводу художественной состоятельности произведения, его назидательной составляющей. Квинтэссенция этих работ была скомпонована нами в главе «Рассуждение» вокруг вопросов, вызвавших разночтения или полемический обмен мнениями между

исследователями. Мы выделили предмет полемики и представили аргументированные позиции исследователей-дебатантов с обеих сторон. Нам представляется, что собранный материал исчерпывающе представляет ситуацию в учёной среде на данный момент, весь спектр мнений по этой узкой теме. Далее в главе «Рассуждение» мы продемонстрировали, что наличествует запрос на дальнейшее углублённое изучение материала в повести. Так, в части постановки вопроса мы, на основании выявленного упущения критики, имеющейся на момент написания данной работы, представили в указанной главе наше видение того, в каких направлениях дальнейшее исследование повести могло бы вестись. Некоторые из этих направлений мы в ходе работы подвергли нашему первичному анализу.

В ходе исследования нам удалось документально подтвердить все пять случаев киноадаптации повести «Фальшивый купон», согласно предварительной информации о них. Некоторые документы, подтверждающие былое существование фильмов 1913-го и 1914-го гг., позволили сделать сравнительный анализ степени соответствия этих картин литературному источнику. Как сами документы, так и подобный анализ стали частью исследования, насколько нам известно, впервые.

Проделанный в главах 3.5., 3.6., 3.7. углублённый анализ фильмов 1926-го, 1983-го и 2005-го гг. показал, что та часть повести, которая вызвала нарекания литературоведов как неудачная, нашла в киновоплощении «Фальшивого купона» своё место, что подтверждает нашу гипотезу.

Таким образом, поставленные в данном изыскании цели были достигнуты, а задачи выполнены.

Список использованной литературы

Источники

ДАЛЬ 2001: Даль, В.И. Серенькая. *Даль Владимир Иванович. Оренбургский край в художественных произведениях писателя*. Сост. А.Г. Прокофьева (и др.). Оренбург: Оренб. кн. изд-во, С. 92-111.

ДОСТОЕВСКИЙ 1973: Достоевский, Ф.М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т.6. Л.: Изд-во «Наука».

ТОЛСТОЙ 1958: Толстой, Л.Н. *Полное собрание сочинений в девяноста томах*. М. Худож. лит. (<http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/>) [дата обращения (далее – д. о.) 04.02.2020]

ТОЛСТОЙ 1985: Толстой, Л.Н. *Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. XIV, XVII*. М. Худож. лит.

Исследовательская литература

АНДРЕЕВА 1967: Андреева, Е.П. Художественное мастерство Л.Н. Толстого в повести «Фальшивый купон». *Толстовский сборник* 1967:3. Тула: Тульский государственный педагогический университет.

АРДЕНС 1962: Арденс, Н.Н. *Творческий путь Л.Н. Толстого*. М.: Изд-во Академии наук СССР.

БАГРАТИОН-МУРАНЕЛИ 1999: Багратион-Мухранели, И. Похвала объёму и тени. *Искусство кино* 12, декабрь 1999. (<http://old.kinoart.ru/archive/1999/12/n12-article13>) [д. о. 15.10.2020]

БАЗИЛЕВСКАЯ 2006: Базилевская, А.К. Малая учительная проза Л.Н. Толстого. *Теория и история словесных форм художественной культуры*. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета.

БАРАБАНОВА 2012: Барабанова, М.Ю. Художественное своеобразие народных рассказов Л.Н.Толстого. *Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого* 3, ноябрь 2012. Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого.

БУРБА 2013: Бурба, Д. *Махатма Лев Толстой*. М.: Эскимо.

- ГЕРАСИМОВ 1978: Герасимов, С. Толстой, и несть ему конца. *Искусство кино* 9, 1978. С. 3-13.
- ГРЕБЁНКА 1847: Гребёнка, Евгений. Приключения синей ассигнации. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1847, 7-39.
(<https://www.myslenedrevo.com.ua/ru/Lit/G/GrebinkaEP/Prose/Assignacia.html>). [д. о. 15.09.2020]
- ГУДЗИЙ 1958: Гудзий, Н.К. Комментарии к повести «Фальшивый купон». Толстой Л.Н. *Полное собрание сочинений в девяноста томах*. Т. 36. М. Худож. лит., С. 557-581.
- ЖДАНОВ 1971: Жданов, В.А. *Последние книги Л.Н. Толстого. Замыслы и свершения*. М.: Изд-во Книга.
- КОНДАКОВ 1997: Кондаков, И.В. Введение в историю русской культуры. *Учебное пособие*. М: Аспект Пресс.
- КРОПОТКИН 1966 [1902]: Кропоткин, П.А. *Записки революционера*. М.: Мысль.
- КУЗЬМИН 1912: Кузьмин, М. Заметки о русской беллетристике. *Аполлон* 1912:2, С. 71. Спб: Сириус. [д. о. 12.04.2020]
(http://www.v-ivanov.it/apollon/apollon_1912_02.pdf)
- ЛЕБЕДЕВ 1965 [1947]: Лебедев, Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино: (1918-1934). Кмига 1. Немое кино. М.: Искусство.
https://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/iskusstvo_i_dizayn/171706/fulltext.htm
- ЛИХАЧЁВ 1927: Лихачёв, Б.С. *Кино в России (1896-1913)*. Ч. I. Л.: «Akademia».
- ЛОТМАН 1993 [1986]: Лотман, Ю.М. Киноведческие записки. 20, 1993/94. М.: Эйзенштейновский центр. [д. о. 03.01.2020]
(<http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/KINO.HTM>)
- ЛУРЬЕ 1939: Лурье С. Толстой и кино. *Литературное наследство*. Т. 37, С 713-721. М.: Изд-во АН СССР. (<http://litnasledstvo.ru/site/book/id/22>).
[д. о. 05.06.2020]
- НОВОСТИ ЭКРАНА 1913: Новости Экрана, 11. Москва.
- ОПУЛЬСКАЯ 1984: Опульская, Л.Д. Творческий путь Л.Н. Толстого. Толстой, Л.Н. *Собрание сочинений в двенадцати томах*. Т. 1, С. 31. М. 1984

- ПААСИРОВА 2014: Паасирова, П. От зла к добру и обратно к злу. Сопоставление фильма Р. Брессона «L'Argent» с повестью Л.Н. Толстого «Фальшивый купон» на основе теории П. Торопа об экстратекстовом переводе. *Дипломная работа*. Хельсинки: Хельсинкский университет.
- ПОЛОСИНА 2018: Полосина, А.Н. «Фальшивый купон» Льва Толстого и фильм Робера Брессона «Деньги». *Русская литература. Вестник РГГУ. Серия: История, Филология, Культурология, Востоковедение* 2-1 (35), С. 70-76. М.: РГГУ.
- ПИЧУГИН 1959: Пичугин, П.О. О «Фальшивом купоне» Л.Н. Толстого. *Лев Николаевич Толстой: Сб. ст. о творчестве*, Ред. Н.К. Гудзия. Ч. 2, М: Изд-во МГУ.
- ПОРУДОМИНСКИЙ 2001: Порудоминский, В. Из заметок далевода. Давний долг. *Вопросы литературы* 6, С. 132-154.
(<http://voplit.ru/main/index.php/main/>). [д. о. 10.03.2020]
- ПРОКОПЧУК 2010: Прокопчук, Ю.В. Лев Толстой и индийская религиозно-философская мысль: точки соприкосновения. *Вестник ТГУ. Лев Толстой и время*, С. 221- 231. Томск: Томский государственный университет.
- РОГОВЕР 2016: Роговер, Е.С. Художественное своеобразие повести Л.Н. Толстого «Фальшивый купон». *Духовное наследие Л.Н. Толстого. Материалы XXXV Международных Толстовских чтений 2016*, С. 105-116. Тула: Изд-во РГПУ.
- РОММ 1982: Ромм, М. *Избранные произведения в 3-х томах, под редакцией Л.И. Беловой и др.* М: Искусство.
- САРАСКИНА 2017: Сараскина, Л.И. Лев Толстой в раннем российском кинематографе. *Текст и традиция: альманах* 5. С 82-122. С-Пб: Росток.
(<https://cyberleninka.ru/article/n/lev-tolstoy-v-rannem-rossiyskom-kinematografe/viewer>) [д. о. 14.09.2020]
- СИНЕ-ФОНО 1913: Сине-Фоно. Журнал синематографии, 26. 14 сентября 1913 г. Москва.
- ТАРАСОВ 2005: Тарасов, А.Б. Повесть Л.Н. Толстого «Фальшивый купон» - «жизненная литература нового времени». *Проблемы исторической поэтики* 2005:, С. 408-415. М.: Российский гуманитарный научный фонд.
- ТОЛСТОЙ 1955: Толстой, Л.Н. О литературе. М.: Гослитиздат.
- ФРАНСУА-ДЕНЕВ 2010: Франсуа-Денев, К. Толстой в век цифровых технологий: фильм «Паа (sic!) Маа» («Вечная мерзлота») режиссёра Аку Лоухимиеса. *Сборник: Лев Толстой и время. Сер. «Русская классика: Исследования и материалы»*, С. 243-248. Томск: Томский гос. университет.

- ХАНЖОНКОВ 1937: Ханжонков, А.А. Первые годы русской кинематографии. *Воспоминания*. М., Л.: Искусство
- ЦИВЬЯН 2002: Цивьян, Ю. Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино. *Великий Кино*. М.: Новое литературное обозрение.
- ЧЕБОНЕНКО 2013: Чебоненко, О.С. Буддийский канонический трактат «Сутта-Нипата» в творческом наследии Л.Н. Толстого и И.А. Бунина. *Вестник Бурятского государственного университета* 2013:10, С. 110-116. Улан-Уде: БГУ.
- BÉLA BALÁZS 1972: Balázs Béla. *Theory of the Film*. New York: Arno Press & The New York Times.
- BORDWELL 2008: Bordwell, David. *Poetics of cinema*. New York and London: Routledge.
- BRESSON 1983: Bresson, Robert. Interview with Robert Bresson by Serge Daney and Serge Toubiana. *Cahiers du cinema*. June-July 1983. Bresson on Bresson 2013. NY: New York Review Book
- BRESSON 2011: Bresson, Robert. The Question. Interview by Jean-Luc Godard and Michel Delahaye. *Robert Bresson revised*, ed. by James Quandt, P. 635-665. Wilfred Laurier University Press, [1998].
- DURGNAT 2011: Durnat, R. The Negative Vision of Robert Brersson. *Robert Bresson revised*, ed. by James Quandt, P. 553-593. Wilfred Laurier University Press, [1998].
- IL CINEMA MUTO ITALIANO 1993: Il cinema muto italiano 1914. Prima parte. Vittorio Martinelli. Centro Sperimentale di Cinematografia.
- G. FILM-KURIER 1926: G. *Film-Kurier*, 253, 254 Oktober 28, 29. Berlin.
- GRIEVESON & KRÄMER 2004: Grieveson, Lee. Krämer, Peter. *The Silent Cinema Reader*. London and New York: Routledge.
- LE FILM 1914: Le Film, 40. 27.02.1914. Ed. L. Marpon. Paris.
(<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o002/2231.pdf>) [д. о. 23.08.2020]
- FITZSIMMONS 2015: Fitzsimmons, Lorna. Tolstoy on screen. Northwestern University Press.
- KRACAUER 1926: Kracauer, S. *Frankfurter Zeitung (Stadt-Blatt)*, Dezember 5. Frankfurt am Maine.

- PIPOLO 2010: Pipolo, Tony. *Robert Bresson: A Passion for Film*. Oxford University Press.
(<https://books.google.fi/books?id=z5Z0CXjcGC8C&printsec=frontcover&dq=Robert+Bresson:+a+passion+for+film&hl>) [д. о. 10.10.2020]
- QUANDT 2011: Quandt, J. Filmography. *Robert Bresson revised*. Wilfred Laurier University Press, [1998].
- READER 2000: Reader, K. *Robert Bresson*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- ROSENQVIST 2005: Rosenqvist, J. *Arvostelu*. 14.01.2005.
(<http://www.film-o-holic.com/arvostelut/paha-maa/>) [д. о. 15.10.2020]
- SIMMONS 1968: Simmons, E.J. *Introduction to Tolstoy's writings*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- STAM 2005: Stam, R. *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing.
- TOMADJOGLOU 2000: Tomadjoglou, K. Rome's Premiere Film Studio: Società Italiana Cines. *Early Italian Cinema*, Vol. 12, 3. Pp. 262-275. Indiana University Press.
- DVD: "Frozen Land" ICA Films 2005. (Paha maa. Solar Films inc. 2005) 124 min 28 sec.
- DVD: "L'Argent" Criterion Collection 1983, 87 min.

Словари

- БРОКГАУЗ И ЭФРОН 1991 [1890]: Брокгауз, Ф.А, Эфрон, И.А. *Энциклопедический словарь в восьмидесяти двух томах*. Том XVII. Под ред. Андреевского И.Е.

ЛИБРЕТТО КАРТИНЬ.

(Къ программѣ театровъ).

Фальшивый купонъ.

По разсказу Л. Н. Толстого.

Вып. 15 октября.

(Собственн.)

ДѢЙСТВУЮЩЕ.

Смоковниковъ—Председатель Казенной Палаты.

Митя, его сынъ, гимназистъ.

Макинъ, его товарищъ.

Иванъ

Крестьяне.

Степанъ

Митя задолжалъ своему товарищу шесть рублей. Онъ получаетъ отъ отца ежемѣсячно по три рубля, и ему пѣтъмъ отдать этотъ долгъ. Тогда другой его товарищъ — Макинъ — совѣтуетъ ему прибѣгнуть къ хитрости: полученный отъ отца купонъ, стоющій 2 р. 50 коп., передѣлать такъ, чтобы онъ стоилъ 12 р. 50 коп.; для этого стоитъ только приписать единичку съ лѣвой стороны. Митя соглашается на это и сбываетъ купонъ въ художественномъ магазинѣ. Замѣтивъ, что купонъ поддѣльный, хозяинъ магазина старается отъ него отдѣлаться и выдать за настоящій; ему представляется удобный случай. Крестьянинъ приносить дрова и предлагаетъ ему купить ихъ. Хозяинъ покупаетъ дрова и расплачивается поддѣльнымъ купономъ. Дровяникъ Иванъ Мироповъ, на радостяхъ, что продать товаръ, идетъ въ трактиръ, но когда онъ улаживаетъ за чай этимъ самымъ купономъ, то трактирщикъ замѣчаетъ поддѣлку, и Иванъ схватываютъ и передаютъ въ руки полиціи. Такъ онъ указываетъ, что купонъ получилъ нѣтъ отъ барина, хозяина магазина; хозяинъ положительно отказывается его признавать, и Ивану приходится заплатить. После этого онъ озлобляется и, чтобы вернуть убытокъ, становится конокрадомъ. Однажды ночью, онъ уводитъ лошадей у крестьянина Степана. Степанъ, разувѣясь, приходитъ въ отчаяніе, такъ какъ въ крестьянскомъ быту лошади играютъ очень важную роль въ хозяйствѣ. Онъ проситъ односельчанъ помочь ему, и вотъ Иванъ схватываютъ и ловятъ съ полиціею въ то самое время, когда онъ усталый и измученный, подкрѣпивъ свои силы бутылкой водки, заснулъ въ лѣсу. Иванъ приводитъ въ село, староста начинаетъ укорять его въ конокрадствѣ и грозитъ острогомъ; Иванъ покорно выслушиваетъ угрозы и терпитъ побои крестьянъ, которые всегда расправляются жестоко съ конокрадами. Но вотъ прибѣгаетъ Степанъ, у которого были украдены лошади. Онъ такъ озлобленъ на своего обидчика, что, не слушая никакихъ увѣщаній, бросается на него и съ ожесточеніемъ наноситъ ему удары. Онъ бьетъ его куда попало, и однимъ изъ такихъ сильныхъ ударовъ убиваетъ на повалъ.

Степана судятъ и сажаютъ въ острогъ. Но срокъ его заключенія оканчивается, его отпуска-

ють на свободу. Куда ему идти? За какое ремесло взяться ему? Нѣсколько лѣтъ острой жизни отучили его отъ крестьянскаго труда и отъ всякой полезной дѣятельности. Онъ начинаетъ заниматься грабежомъ и обираетъ путниковъ на большой дорогѣ. Такая жизнь пришлась ему по вкусу, и онъ не думаетъ переменить ее на иную, лучшую!

Однажды онъ рѣшился ограбить одну бѣдную барыню, живущую скромной пенсіей. Она живетъ въ небольшомъ домикѣ со своими племянницами. Это очень хорошая женщина, относящаяся съ участіемъ ко всемъ нуждающимся и обездоленнымъ. Забравшись въ домъ, онъ убиваетъ племянницу, подвернувшуюся ему на дорогѣ, а потомъ и старушку-хозяйку. Зарѣзавъ ее ножомъ, онъ беретъ ее деньги и убѣгаетъ. Но это убійство не сходить ему съ рукъ такъ легко, какъ предыдущія. Его начинаетъ мучить совѣсть, которая только теперь въ первый разъ проснулась и заговорила. Уснувъ въ лѣсу, онъ видитъ страшный сонъ, который подаетъ ему покаяніе. Проснувшись, онъ видитъ предъ собою убитую имъ добрую старушку: она стоитъ, какъ живая, поднимая глаза на своего убійцу. Ему кажется, что онъ слышитъ ее послѣднія, предсмертныя слова: „Зачѣмъ ты губишь чужія души и свою собственную!“

Онъ бѣжитъ, бѣжитъ въ отчаяніи, не зная, куда дѣлаться отъ призраковъ, и, наконецъ, заходитъ въ трактиръ, лица успокоенія въ винѣ. На душѣ его такъ тяжело, что онъ готовъ сейчасъ же выдать себя, сознаться въ преступленіи.

Случайно въ трактиръ входитъ урядникъ.

— Ты кто таковъ?—спрашиваетъ онъ Степана.

— А я тотъ самый, который нынче ночью перерѣзалъ цѣлую семью!—отвѣчаетъ твердо Степанъ.

Его хватаютъ и сажаютъ въ острогъ, въ ожиданіи суда. Призраки продолжаютъ преслѣдовать его, но давая покоя ни днемъ, ни ночью. То является несчастная женщина, убитая имъ, то нечистая сила, — и Степанъ рѣшается покончить съ собою: онъ снимаетъ кушакъ и затягиваетъ на шею мертвую петлю.